

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

**Sobre o homem cindido: uma leitura da *Teoria do romance*, de
György Lukács**

João Gilberto Turbiani da Silva

Dissertação de apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia no nível de Mestrado da Universidade Federal de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de pesquisa: Subjetividade, Arte e Cultura.

Orientação: Dra. Arlenice Almeida da Silva

GUARULHOS

2014

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

**Sobre o homem cindido: uma leitura da *Teoria do romance*, de
György Lukács**

João Gilberto Turbiani da Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Filosofia da Universidade Federal de São Paulo, para
obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de pesquisa: Subjetividade, Arte e Cultura.

Orientação: Dra. Arlenice Almeida da Silva

GUARULHOS

2014

Banca Examinadora

Agradecimentos

Em especial aos meus pais, Lúcio e Marta, por todo o apoio que me deram, todos os conselhos e toda a paciência para comigo nesses últimos anos; sem tudo que recebi deles, desde a primeira infância, esse trabalho não seria possível.

À minha irmã Stefanie e seu marido, pelas conversas e pelo apoio; aos meus sobrinhos, Fábio e Eric, que compreendiam muito bem os momentos que eu não podia brincar para estudar.

A Isabela, que se juntou a mim ao longo do projeto, mas sem a qual eu não seria o mesmo; ela que me aturou, me ouviu e esteve do meu lado quando eu não acreditava concluir esse trabalho; faltam palavras, mas sobram sentimentos ao tratar de alguém tão especial.

Aos meus caros amigos, em especial os membros da banda Absintho e a "rapaziada do sindicato", com os quais compartilhei inúmeras discussões sobre a pesquisa, elaborando e reelaborando diversas linhas de pensamento; eles, que ouviram inúmeras recusas de passeios e festas com a justificativa de estudar. A desculpa agora acabou...

Aos colegas da E.E. José Alvim e meus alunos do Ensino Médio, aos quais ensinei algumas coisas sobre filosofia e aprendi muitas coisas sobre a vida.

À Professora Arlenice, pela confiança em meu potencial, pelas aulas nas disciplinas do curso, pela orientação nestes últimos anos, com especial atenção às leituras atentas e as sugestões fundamentais, sem as quais não seria possível a realização desta dissertação de mestrado. Pelas palavras de apoio e incentivo nos momentos que precisei, e que foram fundamentais para a conclusão desse trabalho.

Ao Prof. Celso Frederico, pelo apoio, pelos livros sugeridos e participação na banca; ao Prof. Luciano Ferreira Gatti por compor a banca de defesa e pelas sugestões no exame de qualificação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Unifesp, pelo apoio em muitos momentos cruciais.

RESUMO:

O presente estudo tem por temática apresentar uma análise da *Teoria do romance*, de György Lukács, concentrando-se em um dos conceitos centrais dessa obra que é o de “homem cindido”, por meio do qual o autor realiza o diagnóstico do homem moderno: alienado diante de suas próprias criações e moralmente cindido. Lukács faz essa análise simultaneamente à análise literária do romance, ou seja, o autor realiza crítica literária, investiga as possibilidades estéticas da produção do romance e, ao mesmo tempo, esboça uma ética, uma teoria da história e elementos para um sistema filosófico. O tratamento teórico e crítico da produção romanesca é, na verdade, um meio que permite ao autor abordar questões mais existenciais do ser humano. Ao tratar das formas literárias, sobretudo do romance, Lukács aponta para as formas da vida, verificando de que maneira a “vida autêntica” se afastou da vida moldada pelas estruturas sociais.

PALAVRAS-CHAVE: Estética, Romance, Lukács, Cisão, Alienação.

Abstract:

This study is an introduction to the Theory of the Novel's review, by György Lukács, focusing on two central concepts of this work, which are "splitted man", wherewith the author has made a diagnose about the modern man: alienated by their own creations and morally split. Lukács makes his opinion with simultaneous literary analysis of romance, in other words, the author performs a critical investigation into the aesthetic possibilities of romance's production and, at the same time, outlines an ethical theory of the history and elements for a philosophical system. The theoretical and critic treatment of the romanesque production is, in truth, one medium that allows the author to approach more existential questions of the human being. When treating literary forms, specially romance, Lukács indicates the forms of the life, verifying how the "authentic life" is departed from the life shaped by social structures.

Key-words: Aesthetic, Novel, Lukács, Split, Alienation

“O ideal mais elevado pelo qual lutamos é o de permanecer em boas relações com o mundo físico, como o guardião de nossa ventura, sem ter a necessidade de, para isso, romper com o mundo moral, que determina nossa dignidade. Só que, como se sabe, nem sempre é possível servir aos dois senhores.”

Schiller

*“A gente não quer só dinheiro,
A gente quer inteiro, e não pela metade.”*

Arnaldo Antunes

Sumário

1.	Introdução.....	9
2.	Apresentação.....	11
3.	O homem cindido em A alma e as formas.....	18
4.	O Homem cindido na Teoria do romance	
4.1.	A perda da totalidade como crise da modernidade: Lukács e Schiller.....	33
4.2.	Os elementos da literatura romanesca que evidenciam a cisão	50
5.	Kierkegaard, Simmel, Weber e a Teoria do Romance	
5.1.	O desespero da Teoria do romance: Kierkegaard.....	62
5.2.	Weber e Simmel: "ética de esquerda e epistemologia de direita".....	68
6.	O homem cindido sob o ponto de vista da filosofia da história	
6.1.	Surgimento da Filosofia para “configurar” a realidade: primeira cisão	82
6.2.	Nostalgia dos tempos helênicos	85
6.3.	Possível retorno da epopéia: a Divina Comédia.....	91
7.	Tipologia das formas romanescas.....	96
7.1.	Dom Quixote e demonismo.....	98
7.2.	Flaubert e a memória	106
7.3.	Goethe e a profissão.....	117
8.	Tolstoi e Dostoiévski: novas configurações à caminho.....	127
9.	Recepção e Conclusão.....	137
10.	Referências bibliográficas.....	142

1. Introdução

Visitar as obras literárias acaba se igualando a visitar a vida: esse será um dos principais motes do presente trabalho. György Lukács parte de uma situação de desespero frente a um mundo que parece estar fora dos trilhos. Diante de inúmeras análises e diferentes sistemas filosóficos, a pergunta que ainda permanece é a seguinte: como viver efetivamente, ao invés de simplesmente existir? Schiller, Hegel, Kierkegaard, Simmel e Weber, para ficarmos entre alguns personagens que serão posteriormente examinados, apontaram o problema e tentaram articular algumas respostas. Para o jovem Lukács, desde os românticos alemães do século XVIII até a sociologia alemã do século XIX, essa pergunta permanecia atual, mas com respostas insuficientes.

A análise das formas literárias ao longo da história europeia não respondia diretamente a tal questão, quando muito apresentavam imagens ficcionais nas quais aparecia o distanciamento do homem essencial em relação às estruturas sociais nas quais eles se encontravam. Examinando obras como a *Odisséia*, *A Divina Comédia*, *Dom Quixote*, *Educação Sentimental*, *Os anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, *Anna Karenina*, entre outras. Lukács intuía, de certa forma, que a história da civilização ocidental poderia ser uma longa história da alienação das formas de existência do homem. E que talvez Dostoiévski fosse uma ruptura com essa longa história. Seria ele o redentor, o anunciador de uma nova forma literária e de um novo mundo?

Analisar as configurações literárias pelas quais essas obras foram compostas é, nada mais, que uma forma de resgatar a vida. Caminhando entre a sociologia, a filosofia e a literatura, Lukács, ao mesmo tempo em que desfaz os pretensos limites que haveria entre essas áreas da cultura, aponta para uma possível redenção da humanidade, que andava (e porque não dizer que anda?) esperando uma salvação, ao menos uma orientação. É,

portanto, no solo rigoroso dos conceitos e, simultaneamente, benévolo da literatura que caminharemos.

2. Apresentação¹

A obra de juventude do filósofo húngaro György Lukács entrelaça o exame da literatura com a recusa do mundo burguês, uma renúncia que sinaliza nada mais que uma impotência desesperada ante o futuro. Duas referências da cultura alemã lhe soavam como saída para a situação em que se encontrava o homem do início do século XX. Por um lado, a filosofia crítica de Kant, com suas antinomias e imperativos morais serviam como fonte de inspiração ao filósofo; por outro lado, a tradição sociológica inaugurada por Ferdinand Tönnies, na qual comunidade e sociedade eram vistas como opostos lhe era muito cara, isto é, corroborando os preceitos da sociologia alemã, a sociedade capitalista parecia ao jovem Lukács agir como uma arma de destruição da cultura. Tal dualidade era a chave central de compreensão do chamado anticapitalismo romântico, do qual Tönnies, Simmel e, em certa medida Weber, podem ser incluídos.

Sob essas influências, Lukács publica, em 1908, *História do desenvolvimento do drama moderno*. Na obra, ele questiona a possibilidade da forma dramática existir no mundo moderno, tal como existia entre os gregos, ou mesmo em Shakespeare; nesse texto, principalmente tomando por base o prisma sociológico, Lukács já inicia uma abordagem do conceito de forma literária, operando na fronteira entre as ciências.

O interesse pela forma literária, acompanhado da radical renúncia ao mundo burguês se aprofundará com a publicação de *A alma e as formas*, em 1910. Numa série de ensaios, o filósofo húngaro continua a fazer crítica literária, mas não mais sob um prisma sociológico, e sim filosófico; a literatura é aqui, sobretudo, uma via de entrada à seguinte questão: qual a relação entre a vida autêntica e a vida comum ou ordinária? Pela primeira vez aparece a contraposição que marcará toda sua produção inicial, isto é, entre a unidade da vida e sentido presente no mundo grego antigo e a ruptura da unidade no homem

¹ Informações biográficas sobre Lukács foram retiradas de Netto, José Paulo. *Lukács: o guerreiro sem repouso*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.

moderno. Esse tema seria revisitado por Lukács no seu projeto de investigação ética e metafísica sobre a obra de Dostoiévski, projeto que é abandonado ao início da Primeira Guerra Mundial. Desse projeto, Lukács publicou somente aquilo que seria a introdução: *A Teoria do romance*.²

Lukács, n' *A Teoria do romance*, faz simultaneamente uma reflexão teórica sobre o gênero romance e uma análise da modernidade por meio da literatura³; a seu ver, o homem moderno encontra-se dividido entre inúmeras oposições, implícitas nas diversas dualidades que aparecem no homem tais como: 'eu e o mundo', 'alma e o corpo', 'matéria e espírito', 'o que ele quer em oposição ao que ele pode fazer'. Encontra-se, sobretudo no homem moderno⁴ a cisão entre o empírico e o inteligível; ou seja, para Lukács, tratar a literatura moderna implica tratar do próprio homem moderno, haja vista que ao falar de romances, acaba-se por falar da própria vida. Essa é a missão do ensaísta⁵

Esse exame do homem dividido, que é o assunto do romance, é empreendido na obra seguindo um caminho que aponta dois níveis que se entrelaçam: de um lado, a cisão é apreendida no plano de uma investigação transcendental, contaminada com alguns

² Lukács, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, Posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. - São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. Doravante, o texto será referido apenas como TR.

³ Autores que influenciaram Lukács em seus primeiros escritos fizeram análises semelhantes: Max Weber, em *Ciência como Vocação*, analisa a mudança do ensino universitário ao final do século XIX, comparando o ensino universitário americano ao alemão. Georg Simmel analisará o papel do dinheiro na transformação da conduta humana bem como o papel das cidades na *Filosofia do dinheiro*. Os três autores apontam, nessas obras que sinalizam as mudanças correntes no início do século XX, um índice da alienação presente na modernidade. Contudo, esse diagnóstico do homem alienado é feito sob um prisma diferente de Marx. Mais adiante, essas questões serão discutidas com maior profundidade.

⁴ Por homem moderno, entende-se sobretudo o homem do século XIX e começo do XX; posteriormente, será examinado como, através da literatura, homem moderno chegou a ser o que é, bem como o mundo em que ele vive.

⁵ Na carta a Léo Popper, há uma chave interpretativa para algumas questões referentes à *Teoria do romance*; nesta, Lukács destaca a importância do ensaísta, responsável por fazer as perguntas essenciais da vida, brotar da obra de arte: "O ensaísta fala sobre um quadro ou um livro, mas logo o abandona – porque? Eu acredito que seja porque a ideia deste quadro e deste livro se tenha tornado superpoderosa nele, porque por conta dela ele esqueceu completamente tudo quanto seja secundariamente concreto no quadro ou no livro, e se utiliza dele apenas como começo, como trampolim." (*Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Léo Popper*, disponível em http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2008/Textos/essenciaFormaEnsaio.htm)

elementos metafísicos; de outro lado, ela é circunscrita a um esboço de uma filosofia da história.

O texto foi pensado inicialmente como uma introdução a uma obra sobre Dostoiévski, mas acabou sendo publicado isoladamente e organizado em duas partes. A primeira tem como título “*As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemática da cultura como um todo*”; e a segunda parte tem por título “*Ensaio de uma tipologia da forma romanesca*” . No primeiro momento será examinado a primeira parte na qual sobressai o caráter teórico das reflexões de Lukács sobre a literatura romanesca, observando a maneira pela qual o herói da epopéia grega se transforma no homem dividido da modernidade. Em seguida, veremos quais os autores que apontam essa cisão e, por fim, qual o significado filosófico do romance. Em outras palavras, como o mundo grego antigo se tornou moderno: em que momento houve alterações, e qual a intensidade dessas mudanças. A partir desse solo teórico, Lukács pergunta se é possível ao homem do século XX voltar a redigir epopeias, ou ainda, se é possível para o homem moderno viver tal como os antigos viviam.

A problemática do homem dividido e a busca de suas causas já haviam sido avaliadas por Lukács, de modos diversificados, em escritos anteriores à *Teoria do romance*. Seu primeiro livro, *História do desenvolvimento do drama moderno*, faz uma comparação entre a estrutura social e histórica do drama moderno e o drama antigo e renascentista, tendo como base a oposição entre o caráter “orgânico” das sociedades pré-capitalistas e o caráter mecânico da civilização burguesa. Tudo isso, sob forte influência da sociologia de Simmel e seu espírito anticapitalista romântico⁶.

O homem moderno pode ser visto, por outro lado, como um ser cindido metafisicamente, pois sua essência foi perdida; e será, portanto, em *A alma e as formas*, a

⁶ Tertulian, Nicolas. Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético. Tr. Renira Lisboa de Moura Lima; revisão técnica Sérgio Lessa. - São Paulo: Editora UNESP, 2008, pg. 27. Falaremos sobre o Anticapitalismo Romântico posteriormente; por ora, basta pensarmos nele enquanto uma crítica de colorações éticas ao Capitalismo, mas sem a estrutura da crítica marxiana.

primeira obra escrita pelo jovem Lukács com repercussão internacional, que temos o primeiro índice da percepção dessa cisão, isto é, a elaboração de uma compreensão da arte como forma trágica, pois ela é índice paradoxal que aponta para a supressão da “verdadeira vida” em favor da existência empírica e ordinária na modernidade; essa oposição entre vida empírica e vida autêntica (um dos temas centrais da discussão presente nos artigos de *A alma e as formas*) tem uma coloração tipicamente kantiana.⁷

A teoria do romance será escrita sobre esse viés transcendental; contudo, ela apresenta uma mudança de direção no pensamento lukacsiano: está presente nela uma transição de Kant para Hegel e é a segunda parte da obra que caracteriza melhor a contribuição hegeliana no plano de uma filosofia da história, ao analisar historicamente a literatura romanesca; é através desta que notamos a consolidação histórica do homem cindido.

Tanto *A teoria do romance* quanto *A alma e as formas* possuem forte ligação com os contatos intelectuais mantidos por Lukács nas duas primeiras décadas do século XX, como destacaremos a seguir.

Entre 1912 e 1917, Lukács frequentou e participou dos encontros na casa de Max Weber, em torno do qual alguns pensadores de grande importância se reuniam. Em Berlim, Lukács e Ernst Bloch foram alunos de Georg Simmel, e foram esses dois pensadores que introduziram Lukács no Círculo Weber, em Heidelberg⁸.

⁷ Tertullian, op. cit., p. 29 e ss. “O fervor que ele manifesta diante da ideia de forma, considerada a expressão de uma existência na qual todos os movimentos adquirem um sentido simbólico e necessário, ilustra claramente o kantismo do jovem Lukács. A oposição entre a vida empírica e a ‘vida autêntica’ atinge seu ponto culminante no elogio da forma artística (à qual o filósofo atribui, além disso, uma significação ética, designando-a como o símbolo de uma ordem ideal, acima do caos empírico): a forma como produto de uma subjetividade ideal, purificada, é, no entanto, tipicamente kantiana.

⁸ A relação pessoal e intelectual entre Max Weber e Lukács é esmiuçada no artigo de Teixeira, Mariana Oliveira do Nascimento, do qual faremos uso nesta parte do trabalho. Cf. Teixeira, Mariana Oliveira do Nascimento. *Considerações biográfico-intelectuais sobre um diálogo vivo: Georg Lukács e Max Weber na Heidelberg do início do século XX*. Idéias|Campinas(SP)|n. 1|nova série|2º semestre (2010).

“A sua universidade [de Heidelberg] era então não somente a mais liberal, mas também a mais internacional da Alemanha. Pessoas que teriam sido excluídas em outros lugares por causa da raça, nacionalidade, política ou religião eram aceitáveis na cidade do Neckar. E então eles estavam todos lá, os representantes de minorias nacionais da Áustria, Hungria e dos países balcânicos, e, por fim, mas não menos importante, os russos (HONIGSHEIM, 1968: 1).⁹

Lukács encontra no círculo de Weber intensos debates sobre assuntos variados que o mobilizavam profundamente e que serão trabalhados a seguir: a postura de renúncia ao mundo burguês e sua racionalização, a influência de Dostoiévski e o misticismo russo. Contudo, a renúncia de Lukács ao mundo racionalizado era mais violenta, conforme atesta Michael Löwy:

“Lukács encontra, portanto, eco favorável para sua Weltanschauung no círculo Max Weber; entretanto, continuou, por sua orientação ético-revolucionária, relativamente marginalizado no grupo.”¹⁰

Lukács chega a Heidelberg como um jovem esteta, interessado no pós-doutorado sob a orientação de Rickert ou Windelband, mas não consegue atenção destes, em partes pela sua origem judaica. Isso fez com que se aproximasse de Weber, com quem mantinha algumas aproximações e certos distanciamentos.¹¹ Nesse período, Lukács estava preparando um escrito sistemático sobre Estética, o qual ele interrompeu devido à eclosão da Primeira Guerra Mundial. O projeto de Heidelberg deu lugar a um plano sobre Dostoiévski, do qual foi escrito apenas a introdução, que conhecemos como a *Teoria do romance*.

⁹ Teixeira, op. cit., p., p. 100

¹⁰ Löwy, Michael. *A Evolução política de Lukács: 1909-1929*. Tradução de Heloísa Helena A. Melo, Agostinho Ferreira Martins, anexos traduzidos por Gildo Marçal Brandão. São Paulo, Editora Cortez, 1998, p. 120.

¹¹ Cf. Teixeira, op. cit., p. 102 e ss.

Em carta a Lukács, Weber descreve a mudança de direção de Lukács como um erro, e lhe propõe desistir da docência:

“Devo lhe dizer abertamente e acrescentar mais alguma coisa. Um grande amigo seu, Emil Lask, é da seguinte opinião: ele [Lukács] é um ensaísta nato, não vai continuar no trabalho sistemático (futuro): por isso não deveria defender a Livre-Docência (Habilitation)... Por essa razão, pelo que você já me havia mostrado como sendo a pedra angular excelente de sua Estética, refutei com veemência esse tipo de crítica. Mas a sua súbita mudança de interesse em direção à obra de Dostoiévski só reforça aquela visão (de Lask), dando-lhe razão. É por isso que odiei este seu trabalho, e o odeio ainda mais.”¹²

A partir dessa carta, o distanciamento entre os dois foi se tornando cada vez mais evidente; a própria eclosão da Guerra acentuou o afastamento de Lukács do Círculo de Max Weber.

“Diversos membros do Círculo Max Weber ficaram entusiasmados com o início da guerra, que parecia para eles como a abertura de uma possibilidade de um catalisador para se recriar uma nova comunidade entre os homens, que são obrigados a se tornarem camaradas face ao perigo (CONGDON, 1983: 96).”¹³

Voltaremos a tratar da relação teórica entre Max Weber e György Lukács mais adiante; por ora, continuaremos em nossa investigação acerca do homem alienado,

¹² Carta de Weber a Lukács, de 14 de Agosto de 1916, em Lukács (1982, p. 372) APUD Machado, Carlos Eduardo Jordão. *As formas e a vida: estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*. São Paulo. Editora Unesp, 2004, p.60.

¹³ Teixeira, op. cit., p. 112.

presente numa das obras de maior impacto do jovem Lukács, a saber, *A alma e as formas*¹⁴.

¹⁴ Lukács, Georg, *El alma y las formas. Teoría de la novela*. Trad. de Manuel Sacristán. Mexico: Grijalbo, 1985. Doravante, o texto será referido apenas como AF.

3. O homem cindido n' "A alma e as formas"

A problemática do homem cindido e seu reflexo na literatura é um tema bastante presente na obra do jovem Lukács; seu primeiro escrito em língua alemã, *A alma e as formas*, traz a análise de nove autores que são, para o filósofo, os indicadores da "crise da arte e da alma" na modernidade.

Os autores escolhidos e estudados na obra, apesar de independentes entre si, possuem em comum a cisão e o abismo presentes entre o indivíduo e a comunidade.

*"Para Lukács, a grandeza dos escritores escolhidos por ele residia em que sua arte expressava simbolicamente a visão trágica como a única filosofia possível de vida num mundo sem um centro vital (Lebenszentrum), em um mundo dominado pelo caos, futilidade e alienação."*¹⁵

Tanto na *Teoria do romance* quanto em *A alma e as formas* encontramos um esteta preocupado com a forma de existência do homem e da arte no início do século XX. A preocupação do filósofo tem uma coloração que se move entre a ética e a estética, com tons messiânicos e religiosos. É na arte que Lukács encontra algumas indicações dessa crise.

*"A existência, o pertencer à vida, a colocação e tomada de posição do grande homem no presente se fazem cada vez mais perigosas e duvidosas. Em todas as partes e em todas as manifestações vitais a questão é: como se pode e se deve viver nos dias de hoje?"*¹⁶

A alma e as formas é uma coletânea de ensaios em que o filósofo, ao tratar de determinados autores, paralelamente questiona as formas de existência na sociedade

¹⁵ Arato, Andrew; Breines, Paul. *El Joven Lukács y los orígenes del marxismo occidental*. Tr. Jorge Aguilar Mora. - México: Fondo de cultura económica, 1986. p. 64-65.

¹⁶ AF, p. 84.

moderna. Em tais ensaios Lukács confronta-se diretamente com as bases do romantismo alemão do século XVIII e XIX. *Grosso modo*, para os românticos a arte, esmagada por preceitos, doutrinas e valores, buscava pela própria vida, pela autonomia; ou seja, eles igualmente, questionavam as formas de existência na sociedade moderna. Lukács retoma e revê os impasses dos românticos alemães: a tensão existente entre razão e sentimento, para os românticos, também aparece aqui. A série de ensaios é permeada de movimentos tensos, oposições e contraposições, nos quais um elemento choca-se com outro, e, que terminam não em uma solução, mas na intensificação do paradoxo, uma vez que ambos não podem coexistir juntos. Toda essa tensão pode ser sintetizada em um movimento: a vida essencial em oposição à vida cotidiana.

No ensaio sobre Novalis, intitulado, “A filosofia romântica da vida”, de 1907, por exemplo, o tema da nostalgia de um passado glorioso, como o dos gregos, está atrelado ao da crítica ao presente; os avanços do racionalismo acenderam nos autores uma questão que Lukács retoma para si, no começo século XX: “como podemos e como devemos viver no presente, em nossa época?” Lukács retoma a questão a seu ver ainda atual e centrado na questão da cisão da modernidade, que persegue o Lukács da primeira década, reflete nas brechas abertas pelos românticos sobre a possibilidade de unir filosofia e vida.

*"As velhas religiões, a Idade Média, também o helenismo de Goethe e o catolicismo eram somente símbolos provisórios para essa nova nostalgia em que a tempestuosa vontade de unidade elevava todo sentimento à esfera da religião: o que é pequeno e tudo que é grande, a amizade e a filosofia, a poesia e a vida."*¹⁷

Os românticos, como Friedrich Schlegel ou Novalis viam nas grandes épocas uma idade de ouro, mas a enxergavam como meta a ser alcançada. Lukács também está em

¹⁷ Idem, Ibidem.

busca desta idade de ouro, na qual o homem poderia elevar-se aos limites extremos; é essa busca do homem além dos limites dados pelo tempo, que caracteriza o conteúdo principal de *A alma e as formas*. É a arte (no nosso caso, a literatura) aquela que formaliza, que dá forma a essa unidade, ou totalidade, ainda que artificialmente.

Na *Alma e as formas*, o filósofo húngaro ainda está situado no universo conceitual do neokantismo, ainda que de maneira muito particular, pois o rigor do pensamento kantiano não condiz com a forma ensaística de Lukács. O neokantismo de Lukács provinha da influência de filósofos com Lask, Rickert e Simmel, do qual trataremos posteriormente. Por ora, é possível compartilhar da opinião de Tertulian: Simmel e suas teses amalgamavam um apreço à ideia neokantiana da autonomia dos valores do espírito (a arte, por exemplo); ainda que sofrendo influência das estruturas econômicas a energia espiritual era um fator primordial para a vida humana. Tertulian cita o prefácio da *Philosophie des Geldes* para fortalecer sua tese:

*“construir um patamar abaixo do materialismo histórico, de tal modo que a introdução da vida econômica, entre as determinações da cultura do espírito, conserve seu valor explicativo, mas sob reserva de que essas formas econômicas em si mesmas possam ser reconhecidas como o produto de correntes e de atitudes mais profundas de premissas psicológicas e metafísicas.”*¹⁸

A aproximação entre Simmel e o pensamento do jovem Lukács é notória; a alienação das formas de existência do indivíduo está presente na obra simmeliana, como mostra Tertulian um pouco à frente:

“A subjetividade transcendental de Kant (o “eu inteligível”, cujo corolário é a idéia da imortalidade) e o conceito de vida de Goethe,

¹⁸ SIMMEL, Georg. *Philosophie des Geldes*, II, Vermehrte Auflage Leipzig. Leipzig: Verlag Von Duncker und Humblot, 1907, p.8. APUD Tertulian, op. cit., p.. 96.

*interpretado como lebensphilosophisch, serviam de ponto de apoio a Simmel. (...) Ora, nas obras do jovem Lukács, é precisamente a dualidade da existência humana banal, empírica (das gewöhnliche Leben) e da vida autêntica (das lebendige Leben) que ocupa um lugar central.*¹⁹

Se, de um lado, há uma verdade presente na obra de arte, o ensaio não relata que verdade é essa, quando muito, apenas aponta. Como assinala Lucien Goldmann

Na perspectiva trágica que é a de Lukács e que corresponde ao sentido autêntico do pensamento kantiano a verdade é uma e todas as outras formas de pensamento ou expressão são, na medida em que divergem da verdade, inteiramente desprovidas de valor.

*Ao invés, o ensaio é precisamente uma forma de expressão que formula mais perguntas do que respostas e que mesmo quando as dá as insinua mais do que as afirma.*²⁰

Nos ensaios presentes na *Alma e as formas* encontramos a denúncia da queda do mundo da cultura em favor do modo de vida burguês. Na maior parte dos ensaios é tratada, de alguma forma, a problemática do indivíduo diante da vida cotidiana e a busca por uma ética estética como solução para a crise. Lukács visualiza, portanto, no início século XX um mundo eticamente em crise; enquanto os românticos viam uma saída somente no plano cultural, os avanços do capitalismo e suas consequências promoviam, sustenta Lukács, a rejeição da cultura em troca de outra forma de existência: a civilização. Influenciado pela sociologia alemã²¹, o filósofo húngaro enxergava seu período histórico como um período em crise de valores, e é nesse pano de fundo que surge *A alma e as*

¹⁹ Idem, p. 97.

²⁰ Goldmann, Lucien. *Dialética e Ciências Humanas* (vol. 2). Portugal, Ed. Presença. 1972, p. 12.

²¹ Trataremos desse assunto posteriormente.

formas, bem como *A teoria do romance*. Enquanto o primeiro escrito é uma série de ensaios sobre variadas configurações literárias (novela, drama, poesia, teatro, ensaio), o segundo texto esboça um sistema que comunga estética, ética e filosofia da história sob o prisma da literatura romanesca; ambos abordam a questão da cisão na modernidade e se propõem a examinar a questão: como é possível viver no mundo de hoje?

Para o jovem Lukács, ainda que em crise, restava ao homem a condição e a possibilidade da criação artística; inspirado pela *Lebensphilosophie* de Dilthey e Simmel. Lukács apontava no homem a autonomia e mesmo a superioridade das ciências do espírito sobre as demais estruturas sociais; usando dessa mesma autonomia artística, podemos pensar que a arte, assim como a crítica da arte, para Lukács, seria uma forma de colocar a realidade nos trilhos.

Mas a arte não está completamente afastada da vida, mas em tensão permanente com ela, uma vez que a presença do destino, como aquilo que sucede aos homens, movimenta o primeiro ensaio de *A alma e as formas*; a vida e seu movimento são questionados por Lukács, que reconhece sua presença, ainda que a mesma não seja possível em toda a sua plenitude. É o destino que dá forma à vida, diz Lukács; tratar das formas literárias é tratar do destino do homem. Mas o destino não dá forma ao ensaio:

*“o problema do destino determina em toda a parte o problema da forma (...) a obra literária recebe do destino o seu perfil, sua forma, a forma aparece sempre apenas como destino, nos escritos dos ensaístas a forma se transforma em destino.”*²²

No primeiro ensaio da coletânea, intitulado, *Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Léo Popper, de 1910*, a natureza do ensaio é posta em discussão. O ensaio tenta expressar o fundo histórico da crise artística da primeira década do século XX. Lukács

²² AF, p.110.

reconhece a crise ao afirmar ao amigo acerca da opinião corrente no período de que aquilo que é bem escrito pode ser considerado uma forma de arte:

“O que é bem escrito é uma obra de arte’- será que um anúncio ou uma notícia de jornal bem escritos serão também uma obra literária? Aqui eu posso ver o que o irrita em tal concepção de crítica: a anarquia, a negação da forma, a fim de que um intelecto que se imagina soberano possa praticar livremente seu jogo com possibilidade de todo tipo.”²³

O ensaio é, para Lukács, também uma forma de arte, ainda que próximo ao campo das ciências, porque ele possibilita uma reflexão sobre a problemática da forma; se a ciência trabalha com fatos, a arte trata das formas. E o ensaio é o escrito sobre a arte, a ciência da arte: seu conteúdo é a alma e a vida humana, é no ensaio que as questões essenciais da vida são discutidas, e os melhores exemplos de ensaístas são Platão, Montaigne e Kierkegaard: tal como fizeram esses três, o ensaísta dá uma forma artística às contradições presentes no mundo e no próprio homem.

Aparece aqui, em *Sobre a essência e a forma do ensaio*, e em quase todos os artigos e estudos dessa fase, a dualidade entre a vida e a *vida*; “ambas são reais, mas nunca podem ser reais simultaneamente” ²⁴. De um lado, estão as coisas, do outro se encontram relações, conceitos e valores, e é desse lado que se põe o ensaísta:

“A literatura em si nada conhece que esteja além das coisas; para ela, cada coisa é algo sério e único e incomparável. Por isso também ela não conhece as perguntas: não se fazem perguntas às coisas, apenas às suas relações; pois – como no conto de fadas – cada pergunta aqui se converte numa coisa, semelhante a que a

²³ Lukács (2008), p. 105.

²⁴ Cf. Lukács (2008), p. 107.

despertou para a vida. (...) Mas na crítica verdadeiramente profunda não há nenhuma vida nas coisas, nem imagens, apenas algo que uma imagem seria incapaz de expressar integralmente.”²⁵

Carlos Eduardo Machado sublinha a função principal do ensaio que é a de falar sobre a própria vida:

*“O ensaísta, que está sempre à procura da verdade, encontra no fim de seu caminho uma meta não almejada, a vida.”*²⁶

Enquanto o herói literário vivencia o destino presente na forma, o ensaísta reordena a vida conceitualmente, questionando a própria forma, juntamente com a vida; por meio da ideia de destino, a vida autêntica experimenta perguntas que surgiram na vida ordinária. Em outros termos, se o ensaísta ao tratar das formas acaba tratando da vida é porque o ensaio consegue apresentar uma possibilidade de unidade entre a forma e a vida. Ao examinar determinadas formas, o ensaísta cria e elege valores que orientarão a superação da estrutura alienante a qual se encontra no mundo ordinário.

*“O ensaio enfrenta a vida com o mesmo gesto que enfrenta a arte, mas somente como gesto; é o soberano de tal atitude, e, à parte disso, não mantém nenhum contato com eles.”*²⁷

As vivências que não podem ser expressas na arte surgem no ensaio em forma de perguntas, que não apresentam respostas, quando muito, apenas insinuações. O ensaio pode ser classificado como o espaço da luta pela verdade, ainda que não se possa encontrá-la definitivamente. Essa postura de procurar respostas e encontrar mais perguntas é o índice de um elemento providencial para o ensaio: a ironia, da qual falaremos posteriormente. Por ora, podemos dizer que o discurso presente na *Teoria do romance* tem

²⁵ Lukács (2008), p. 108.

²⁶ Machado, op. cit., p. 12.

²⁷ AF, p. 38.

um caráter ensaístico, ao mesmo tempo em que articula um sistema filosófico, esboça um tratado sobre ética e uma filosofia da história. Trataremos desse assunto posteriormente.

A cisão entre o modo de vida artístico e o modo de vida burguês é um dos assuntos tratados em *A alma e as formas*, conforme afirma Arato & Breines:

*“Viver se torna para o artista ou para o esteta o oposto a ser burguês no sentido tradicional: ‘alturas estáticas e estranheza ante qualquer relação; a dança orgástica da alma no mutável bosque dos humores’ (Die Seele und die Formen, pp. 186-187.)”*²⁸

O conceito de forma trágica é outro ponto fundamental de *A alma e as formas*; é a forma trágica que sinaliza o herói dividido entre dois mundos: de um lado a vida comum, ordinária, com a qual ele não pode romper totalmente e do outro a vida autêntica, inacessível em sua plenitude. A questão que lhe salta à vista é: como é possível recusar a vida comum? De certa maneira, essa é uma variação do questionamento presente na obra e na vida do filósofo dinamarquês Sören Kierkegaard²⁹: como poetizar a vida?

*“A grande conquista de A alma as formas, conforme Lucien Goldmann assinalou pela primeira vez, é que havia a sensibilidade trágica – a ‘metafísica da tragédia’ - consciente de si mesma enquanto estilo de arte e enquanto vida. Ainda assim, essa conquista apenas realçava a tragédia dessa visão trágica: esta sabe agora que não é resposta à pergunta ‘Como se pode dar vida ao essencialmente humano?’ Agora sabemos que não é senão outra maneira de formular essa mesma pergunta.”*³⁰

²⁸ Arato & Breines, op. cit., p. 74.

²⁹ Posteriormente falaremos mais a respeito do filósofo dinamarquês.

³⁰ Arato & Breines, op. cit., p. 64.

Essa situação do homem moderno é, para Lukács, a própria tragédia da vida que só na forma artística da pura tragédia encontra sua plena expressão: e isso é retratado através do ensaio sobre Paul Ernst. São as formas trágicas de Ernst que permitiram a compreensão da tragédia de se viver na modernidade. Seria a forma trágica a responsável por encaminhar o herói a um novo tempo, um tempo utópico, naquilo que se refere a valores, ou ainda nas palavras de Lukács, “pela sua realidade irracional, a história obriga o homem à universalidade pura”. A busca trágica é, em termo kantiano ou schilleriano, por uma ética pura para a conduta humana: a validade e o poder da ética são independentes de sua realização.

“O caminho entre a vida e a forma é interrompido em ambos os sentidos. Em vez de uma utopia, a ‘Metafísica da tragédia’ resulta ser, outra vez, sua própria ‘metatragédia’. Uma verdadeira tragédia não tem outra finalidade senão representar a tragédia (metafísica) da cultura.”³¹

Sobre a ética pura, há um escrito de 1912, chamado *Da pobreza de espírito*, no qual dois personagens discutem acerca do suicídio de uma terceira pessoa; ele foi redigido após *A alma e as formas*, mas se encontra dentro do mesmo espírito de exame da tragédia que assola o homem e o artista na modernidade, que tem de optar em se afastar do mundo ou aceitá-lo; o tom do escrito é autobiográfico e, em certo momento, ao discutirem sobre uma ética pura, além da bondade, Lukács diz:

“o homem de bondade não interpreta mais a alma do outro, lê nela como na sua própria, transformou-se no outro. Por isso a bondade é

³¹ Idem, pg. 78.

o milagre, a graça e a salvação.” É o descer do reino do céu na terra, ou se quiser, a verdadeira vida, a vida viva.”³²

O filósofo húngaro destaca na forma trágica o papel do milagre, este que é vivido como um grande instante. É nesse instante que o herói rompe com a vida objetiva para viver verdadeiramente. O herói trágico é aquele que vivencia o milagre, realizando simultaneamente uma vivência segunda, que está para além da vida ordinária. O instante do milagre, sobretudo, viabiliza um momento para além da ética do dever, no qual formas são criadas e valores defendidos até o fim, possibilitando a Lukács criar elementos para uma nova ética. Tal como em *A Alma e as formas*, esse texto também trata da tragédia do artista, do homem dividido entre a obra e a vida, entre a vida comum e a vida autêntica.

“Certamente, a maior parte dos homens vive sem a vida e sem nunca perceber isso. A vida deles é apenas social e interpessoal. Essas pessoas, veja, podem se contentar com deveres e com sua realização. De fato, para eles realização das obrigações é a única possibilidade de alcançar o mais elevado na vida.”³³

Lukács, como assinala Löwy³⁴, já fazia, portanto, antes da fase marxista, uma crítica à sociedade alienada e alienante; de um lado estava o homem e sua vontade, de outro, todas as instituições criadas por ele: estado, exército, burocratas. É esse conflito entre o desejo de autorrealização do homem e a realidade objetiva que é tratado na *Alma e as formas*, interligando forma, ensaio e a literatura em uma dimensão ética.

“Se seguirmos os desdobramentos dos ensaios de Lukács, começando por aqueles sobre Kierkegaard, em seguida ‘Metafísica da tragédia’, passando pelo ensaio ‘da pobreza do espírito’ até as

³² Lukács, G. *Da pobreza de espírito*. APUD Machado, op. cit., p.178.

³³ Idem, p. 176.

³⁴ Cf. Lowy (1998), p. 122 e 123.

Anotações sobre Dostoiévski, torna-se claro o que entendo aqui sobre o conceito de forma como fundamento da ética de Lukács”³⁵

O conceito de forma tem, portanto, funções éticas e estéticas, pois é através da forma literária que o homem salta da e para a vida essencial; ao tratar das formas literárias, o ensaísta articula perguntas que dizem respeito à própria vida e ao rumo que ela pode ou deve tomar; apenas o herói trágico vivencia essa passagem, e a tragédia é a forma artística do milagre que sinaliza essa passagem. Lukács se apropria de Kierkegaard, da mística alemã e do judaísmo chassídico para compor uma teoria do drama trágico, fundando paralelamente uma ética para além da ética comum.³⁶

Kierkegaard tem um papel muito importante em *A alma e as formas*, bem como no pensamento do jovem Lukács. Arato e Breines chamam o filósofo danes de “herói de *A alma e as formas*” devido ao seu caráter trágico. O anti hegelianismo a-histórico do pensamento de Kierkegaard faz-se presente no texto, em especial no ensaio que Lukács dedica ao pensador: “A forma se rompe ao chocar-se com a vida: Sören Kierkegaard e Regina Olsen”, de 1909. Nele, a relação entre a vida e a forma faz-se mais contundente, uma vez que, na leitura lukacsiana, Kierkegaard foi aquele que viveu a busca impossível do absoluto na vida; mais do que isso, Kierkegaard notou a impossibilidade da vida além da ética cotidiana do mundo alienado.

“Em um mundo alienado, cujos produtos culturais e individuais tendem inevitavelmente ao excesso de refinamento, à intelectualidade e à passividade, Kierkegaard tratou de viver absolutamente a impossível busca do absoluto.”³⁷

³⁵ Machado, op. cit., p. 26.

³⁶ Idem, p. 40.

³⁷ Arato & Breines, op. cit., p. 70.

Kierkegaard (assim como quase todos os autores citados em *A alma e as formas*, sinaliza a tragédia da modernidade: seguir um caminho em que se busca algo essencial na vida, mas nunca se encontra ou, inversamente, fugir da vida em direção a um valor essencial e encontrar a tragédia da solidão. Eis o paradoxo da vida segundo o pensador. Sob certo prisma, sempre trabalhando com as tensões e polarizações de um problema filosófico e existencial, Lukács opõe Kierkegaard aos românticos alemães, enquanto esses acreditavam num novo mundo a partir da arte, com os padrões sendo dilacerados e o passado histórico servindo como parâmetro, o filósofo danes não compartilhava de tais ideias.

A recusa kierkegaardiana do mundo, sem, contudo, dele se afastar, abarca todos os níveis: cultura, ética, política. Ao apresentar o jovem Lukács como leitor de Kierkegaard pode-se encontrar uma semelhante postura de recusa do filósofo húngaro a reconciliar-se com a realidade; ao contrário da filosofia hegeliana, onde, em linhas gerais, o homem se reencontra consigo mesmo num Estado, essa reconciliação não existe para Lukács, tampouco para Kierkegaard.

Ainda aqui, Lukács está mais próximo de Kant do que de Hegel; a análise da obra de Kierkegaard é feita para responder à questão: o que é fundamental perguntar no nosso tempo? O que a arte tem a nos ensinar? Ainda que o tempo esteja implicado, não há um enfoque totalmente histórico na análise lukacsiana. A arte enquanto produto do espírito é autônoma, obedece a finalidades internas, que são realizadas na escolha ética da forma. Cada momento histórico cria sua própria história e sua própria visão de pensamento, mas essa história do pensamento tem certo tom relativista e perspectivista dos neokantianos, defensores rigorosos da tese da “irredutível subjetividade”, em oposição ao positivismo e cientificismo vigentes.³⁸

³⁸ Cf. Tertulian, op. cit., p. 96 e ss..

O estudioso de Lukács, Miguel Vedda, afirma que a posição da arte, no ponto de vista do filósofo húngaro dessa fase, é humanizar o ser humano; enquanto criação humana cabe à arte apontar tal humanidade, bem como aproximar os homens entre si.

“Como resposta a um mundo em que as relações sociais assumem uma aparência crescentemente abstrata e a arte assume a missão de criar, no plano do conteúdo, um mundo que se encontre absolutamente humano.”³⁹

Lukács encontra, sobretudo no pensamento de Kierkegaard, uma apresentação atual e profunda dessas questões: a solidão presente na obra (e na vida) de Kierkegaard é que fundamenta o entendimento da modernidade como a época do pecado perfeito.

“É Kierkegaard que permite a Lukács entender teórico-historicamente a ‘nova’ situação do moderno, a situação da ‘desilusão’ e da insignificância do indivíduo.”⁴⁰

Será Kierkegaard que apontará, para Lukács, a inautenticidade da vida e a impossibilidade de sua apreensão por um sistema; viver significa ser diferente, ser singular, ausente de transições.

“Há que se eleger umas entre as coisas diferentes, não podemos encontrar ‘termos médios’, nem ‘unidades superiores’ que possam resolver as contraposições ‘apenas aparentes’. Por isso, não há em nenhuma parte um sistema, pois não pode se viver um sistema, pois um sistema é sempre um castelo gigantesco, no qual seu criador tem que se retirar a um modesto canto”⁴¹

Mais adiante, Lukács continua:

³⁹ Vedda, Miguel; *La sugestión de lo concreto. Estudios sobre teoría literaria marxista*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2006, p. 40.

⁴⁰ Machado, op. cit., p. 128.

⁴¹ AF, p. 62.

“Na vida existe somente o singular, o concreto. Existir significa ser diferente. E o absoluto, aquele que é sem transições, o inequívoco é somente o concreto, o fenômeno singular.”⁴²

Lukács é um esteta, assim como Stefan George, ao qual ele dedica um dos ensaios de *A alma e as formas*, pois ambos vivem em uma época na qual o sentimento de forma desapareceu, e, mesmo assim, continuam criando e desejando formas. Com George o lirismo desembaraça-se de toda a realidade empírica e o homem encontra a unidade apenas dentro de si. Ainda que encontre essa totalidade dentro de si, o homem é vitimado pela solidão, característica que tanto a obra de Stefan George quanto a de Kierkegaard conseguem expor.

“O homem das canções (Lieder) de George (...) é um homem solitário, desprendido de todos os laços sociais. O que se deve necessariamente compreender e que não se pode jamais compreender: que dois homens nunca poderão chegar a uma unidade, tal é o conteúdo de cada uma de suas canções e do conjunto. E a grande busca que procura por mil caminhos, em solidão, nas artes, com homens iguais, que se mescla com os mais sensíveis, com os mais primitivos e menos corrompidos.”⁴³

Sob certo ponto de vista, Lukács está próximo, tanto de Kierkegaard quanto dos românticos; ambos rejeitam a vida cotidiana empírica, mas enquanto Kierkegaard se atém a uma nova forma na vida, os românticos pretendem uma nova forma de vida por meio da arte.

“Na filosofia ensaística do jovem Lukács, a meta de Kierkegaard e dos românticos alemães são polos opostos. A auto-realização e a

⁴² Idem, Ibidem.

⁴³ Idem, p. 147.

auto-formação de um herói autêntico, desenganado, ferozmente honesto, lutador ascético é um dos pólos. A criação de uma nova e rica cultura objetiva coma arte no centro (uma arte que se possa ensinar) é outro. Não obstante, ambos têm uma característica em comum que lhes complementa: a resistência à vida cotidiana, empírica, destrói em ambos os projetos a busca da forma.”⁴⁴

A solidão, o esmagamento do indivíduo pelas estruturas sociais são tratadas em Kierkegaard, assim como na obra do jovem Lukács, conforme veremos a seguir.

⁴⁴ Arato & Brenes, op. cit., p. 72.

4. O Homem cindido na Teoria do romance

4.1 A perda da totalidade como crise da modernidade: Lukács e Schiller.

O homem moderno é visto como um sujeito cindido, falta-lhe um lugar no mundo que seja dele e, ao mesmo tempo, de todas as outras coisas; o homem não se sente parte do mundo, tampouco da natureza. Independentemente de onde ele está sua única companhia é a solidão. No passado idealizado por Lukács, qualquer lugar era acolhedor e não havia distinções entre o homem e o mundo; havia um chão sólido e um céu de brilho fixo guiando o ser humano em sua busca.

“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.”⁴⁵

Em algum momento, o homem perdeu aquilo que Lukács chama de *lócus transcendental*, isto é, um lugar onde “a alma encontra-se em meio ao mundo” (pg. 29)⁴⁶, uma vez que conhecimento e vida andam juntos. Esse *lócus transcendental* não comportava nenhuma cisão: natureza e homem eram uma única coisa, bem como o empírico e o inteligível. Essa harmonia entre o homem e o mundo ao seu redor tinha uma forma artística própria: a epopéia. Essa forma configurava a unidade entre homem e mundo, aquém de todas as cisões; pode-se dizer que não havia conceitos porque existia vida, ou nos termos de Lukács “o mundo dos sentidos é palpável e abarcável com a vista”⁴⁷. Esse é o mundo antigo⁴⁸, o das “culturas fechadas”, onde não se questionava o sentido da vida ou das coisas, pois este lhes era dado de antemão, era um mundo sem perguntas, apenas com respostas.

⁴⁵ TR, p. 25.

⁴⁶ Idem, p. 29.

⁴⁷ Idem, Ibidem.

⁴⁸ Por mundo antigo, entende-se o mundo helênico, de Homero, a chamada Grécia arcaica. Como dito anteriormente, na distinção possível de romantismos feita por Michael Löwy, Lukács se encontra no chamado romantismo revolucionário; são aqueles que recusam uma reconciliação com o presente capitalista, não querem voltar ao passado e esperam um futuro pós-capitalista. Cf. Löwy, Michael. *Romantismo e Messianismo*. Tr. Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Batista; revisão Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2008. p. 16.

Lukács opera entre a realização topográfica do homem grego e do homem cindido moderno, mas não explica como ocorreu essa “perda da pátria”. Há indícios de que, com o advento da tragédia grega o homem sentiu essa separação entre vida e essência, sendo essa luta pela manutenção da essência o principal conflito enfrentado pelo herói trágico. Enquanto o herói da épica grega vivia a vida essencial, o personagem dramático se questionava sobre o motivo pelo qual a heterogeneidade do mundo lhe retirara a essência viva. Voltaremos a esse assunto posteriormente.

Pretendemos demonstrar que A *Teoria do romance* pode ser vista como um amálgama de diversas correntes e pensadores, ainda que o autor tenha visto em sua fase madura a *Teoria do romance* como um produto específico de uma época específica, o qual não era possível não agradar:

“Assim, a *Teoria do romance* é um produto típico das ciências do espírito, sem apontar para além de suas limitações metodológicas.”⁴⁹

O texto dialoga de forma crítica e afirmativa com autores tão diversos quanto possível: Kant, Hegel, Weber, Simmel, Kierkegaard, Schiller, Friedrich Schlegel. O presente trabalho busca recuperar momentos significativos desses diálogos, concentrando-se mais em autores como Weber, Schiller e Kierkegaard, sem abandonar, contudo, as demais contribuições, tendo em vista a impossibilidade de ignorá-las.

Aproximaremos Lukács e Schiller⁵⁰, visto que o alemão do século XVIII também retorna aos gregos e vê neles uma época plena, ainda não fragmentada como no mundo moderno. A presença de Schiller é constante na *Teoria do romance*, ora no diálogo com obras como *Sobre graça e dignidade*, *Poesia ingênua e sentimental*, e as *Cartas sobre a Educação Estética do homem*; ora combatendo ideias, muitas vezes presentes nas mesmas obras.

⁴⁹ TR, p. 11.

⁵⁰ Tertulian aponta que a distinção entre a problematidade do drama moderno e a organicidade do drama antigo também tem raízes schillerianas, destacando-se a obra *Poesia Ingênua e Sentimental*. Cf. Tertulian, *op. cit.*, p. 29.

Lukács afirma, no prefácio crítico da *Teoria do romance*, que é neste ensaio que o autor tornara-se hegeliano e de fato pode-se observar na presença significativa de Schiller na obra, referências às observações hegelianas. Nas suas lições sobre Estética, o filósofo de Jena na seção intitulada: “Dedução histórica do verdadeiro conceito da arte” apresenta um breve resumo crítico sobre os autores que influenciaram o pensamento estético alemão. Sobre Schiller, afirma Hegel:

“Devemos a Schiller o grande mérito de ter rompido com a subjetividade e abstração kantianas do pensamento e de ter ousado ultrapassá-las, concebendo a unidade e a reconciliação com o verdadeiro, e de efetivá-las artisticamente. Pois Schiller, em suas observações [Betrachtungen] estéticas não ficou preso apenas à arte e ao interesse dela, indiferente à relação com a filosofia autêntica, mas comparou seu interesse pelo belo artístico com princípios filosóficos e somente assim, partindo destes princípios e com eles, penetrou na profunda natureza e no conceito do belo.”⁵¹

E mais adiante:

“A educação estética deve no conflito desses lados opostos (razão e natureza), justamente efetivar a exigência de sua mediação e reconciliação, pois, segundo Schiller ela tende a formar a inclinação, a sensibilidade, o impulso e o ânimo de tal modo que se tornem em si mesmos racionais e que então a razão, a liberdade e a espiritualidade saiam de sua abstração, se unam com o lado natural em si mesmo racional e nele mantenham carne e sangue.”⁵²

⁵¹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Cursos de Estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle São Paulo, Edusp, 2001, p. 78.

⁵² Idem, p. 79.

O autor das *Cartas sobre a Educação Estética, de 1795*, vislumbra a união entre esses dois elementos do ser humano, a razão e a natureza, sem imposições violentas. Schiller, na obra *Poesia ingênua e sentimental, de 1796*, aponta para essa cisão entre o homem natural e o homem da cultura. Enquanto o homem natural é limitado e pleno, o homem oriundo da cultura é ilimitado, mas carregado de nostalgia.

*“Enquanto meros filhos da natureza fomos felizes e perfeitos; tornamo-nos livres e perdemos as duas coisas. Surge daí uma dupla nostalgia, e bastante desigual em relação á natureza. Uma nostalgia de sua felicidade e uma nostalgia de sua perfeição. O homem sensível só lamenta a perda da primeira; apenas o homem moral pode entristecer-se pela perda da segunda.”*⁵³

Lukács na *Teoria do romance* dialoga com *Poesia ingênua e sentimental* ao referir-se ao homem como um sujeito cindido, e que aparece indicado nas produções da poesia. Em *Poesia ingênua e sentimental* Schiller destaca dois tipos de poeta: um marcado pela natureza e outro pela cultura. Em ambos os autores, contudo, a passagem não é detalhada, sabe-se apenas que, em algum momento, o homem abandonou a natureza em favor da cultura. Influenciado pelo romantismo alemão, Schiller reconhece essa cisão entre o mundo da natureza e o da cultura na modernidade. Na leitura de Schiller, na Grécia antiga não havia separação entre cultura e natureza. Tanto o romantismo alemão quanto o filósofo vêem a Grécia de maneira idealizada, chamando-a de “idade de ouro” e “infância perdida da humanidade”, na qual o poeta ingênuo é aquele que descreve aquele momento de harmonia e totalidade presentes na natureza.

Contudo, é preciso distinguir aqui que o poeta é caracterizado de ingênuo ou sentimental a partir de seu comportamento e não como elemento histórico; aqueles que são

⁵³ Schiller, Friedrich. *Poesia Ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1971. pg. 18.

simpáticos à natureza podem ser chamados de ingênuo;⁵⁴ o poeta sentimental, por sua vez, é aquele que busca a natureza através da cultura, através do ideal.

Schiller redigirá uma tipologia com os conceitos de poesia ingênua e sentimental, tal como Lukács fará na segunda parte da obra uma tipologia do romance. O poeta sentimental é aquele que toma partido entre o ideal e o real: caso prefira a realidade, estará no campo do poeta satírico, se tem mais simpatia pelo ideal, trata-se do poeta elegíaco. A poesia ingênua é chamada, por sua vez, de poesia de idílio. Ambas têm como função comover o homem, seja pela reflexão ou pela sensibilidade:

“Para Schiller todos os demais gêneros, entre os quais a epopéia e o romance, são “espécies particulares de poema (Dichtung)”, sendo o próprio poema entendido como o fazer poético em geral. À “legislação poética” que determina a distinção entre os gêneros, Schiller sugere a observância do surgimento da poesia sentimental como um novo estatuto poético de igual importância à poesia dos antigos, e não apenas como uma “degeneração” dessa última.”⁵⁵

O mundo grego é visto por Schiller, igualmente em *A educação estética do homem*⁵⁶ como um ideal de beleza e harmonia, no qual o homem moderno deve se inspirar para alcançar, por meio da educação estética, a plenitude perdida; se o homem moderno é visto como um “cidadão de dois mundos”, o grego é, para Schiller, o modelo de formação que possibilitou a aproximação entre natureza e cultura, e essa é a missão da educação estética: permitir que o homem se torne uma forma viva, fazendo dele não apenas corpo, mas também

⁵⁴ Em seu artigo, Carla Damiano afirma que Goethe pode ser pensado como poeta ingênuo, visto seu classicismo ‘recriar a Grécia antiga’. Cf. Damiano, Carla Milani. *O caminho para a epopéia futura: A poesia ingênua e Sentimental de Friedrich Schiller*. Artefilosofia, Ouro Preto, n.1, p.39-44, jul. 2006.

⁵⁵ Damiano (2006), p. 43.

⁵⁶ Schiller, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Tradução de Roberto Scharwz e Márcio Suziki. São Paulo, Editora Iluminuras, 1989.

espírito, numa unidade, em harmonia⁵⁷. O autor afirma em *A educação estética do homem* que esse retorno ao mundo grego não é um retorno nostálgico ao passado, mas um procedimento espiritual necessário para apreensão da ideia de beleza:

*"Não é apenas por uma simplicidade, estranha a nosso tempo, que os gregos nos humilham; são também nossos rivais e, frequentemente, nossos modelos, naqueles mesmos privilégios como que habitualmente nos consolamos da imaturidade de nossos costumes. Vemo-los ricos, a um só tempo, de forma e de plenitude, filosofando e formando, dedicados e enérgicos, unindo a juventude da fantasia à virilidade da razão em magnífica humanidade."*⁵⁸

E mais adiante:

*"De onde vem essa relação desvantajosa dos indivíduos, a despeito da superioridade do conjunto? Por que o indivíduo grego era capaz de representar o seu tempo, e por que não pode ousá-lo o indivíduo moderno? Porque aquele recebia suas forças da natureza, que tudo une, enquanto este as recebe do entendimento, que tudo separa."*⁵⁹

De volta ao texto de Lukács, este afirma, juntamente com Schiller, que o mundo grego continha essa totalidade, uma vez que o grego era um ser provido de harmonia com a natureza. A alma do homem grego não conhecia abismos, visto "sua luz ser a mesma que brilha nas estrelas". Esse desconhecimento das profundezas e dos obstáculos possibilitou o

⁵⁷ A relação entre o autor alemão e os gregos se dá de forma ambígua, passando da crítica até a exaltação. Por um lado, na *Educação estética do homem* os antigos são retomados para a elaboração de uma teoria do belo artístico, em *Poesia ingênua e sentimental*, a reflexão sobre os gregos tem por finalidade definir modos de criação poética. Sobre a relação entre Schiller e os gregos, cf. Sussekind, Pedro. *Schiller e os gregos*. Revista *Kriterion* vol.46 no.112 Belo Horizonte Dec. 2005.

⁵⁸ Schiller (1989), p. 39.

⁵⁹ Schiller (1989), p. 40.

surgimento da epopéia: forma literária que retrata a união e harmonia existente entre homem e mundo; a própria alma não possui nenhum tipo de exterior ou interior:

*“Ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos.”*⁶⁰

Para Lukács, Homero foi o responsável por traduzir a época na qual o homem possuía um vínculo com o mundo conhecido, isto é, a essência antes mesmo de se questionar a respeito dela; de certo modo, ele encontrara a resposta antes mesmo de formular a pergunta: *“como a vida pode tornar-se essencial?”*⁶¹. Era a epopéia homérica que indicava a essência, a “vida viva”, a “absoluta imanência à vida”⁶². Através da forma épica, o mundo grego direcionava-se rumo à perfeição: as respostas e soluções surgiam antes das perguntas, enigmas e caos, adequando a vida do homem ao mundo. Entre o grego helênico ainda se encontravam os deuses, nas palavras de Lukács: “a divindade que preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas e injustas do destino posta-se junto aos homens, incompreendida, mas conhecida”⁶³.

Mesmo diante dos caminhos “árduos e, por vezes, obscuros e dos poderes que são ameaçadores e incompreensíveis”,⁶⁴ o homem não se encontrava sozinho, desamparado. O próprio conceito de solidão não existe nesse momento da história, pois tudo a sua volta era carregado de substancialidade. Até mesmo a distância entre homem e o mundo não lhe afetava, pois, por maior que fosse tal distância, ela não apontava para abismos.

“(O mundo grego) é um mundo homogêneo, e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar sua homogeneidade. Como qualquer outro elo dessa rítmica, a alma

⁶⁰ TR, p. 26

⁶¹ Idem, p. 27.

⁶² Idem, p. 31.

⁶³ Idem, p. 26.

⁶⁴ Idem, p. 30.

encontra-se em meio ao mundo; a fronteira criada por seus contornos não difere, em essência, dos contornos das coisas.”⁶⁵

Se o mundo grego era homogêneo e menor, o moderno tornou-se grande a tal ponto que, por mais que caminhemos, nossa caminhada jamais é concluída, dado o tamanho e a riqueza contidos no mundo moderno, e, se esse mundo tornou-se mais rico, distanciou-se cada vez mais da perfeição, perdendo a unidade ou para usar o termo que aparece agora com muita clareza em Lukács, a ‘totalidade’. Esse procurar novas substâncias, criar novas configurações e tornar mais produtivo nosso espírito nos afastou cada vez mais da unidade entre vida e essência.

“Descobrimos em nós a única substância verdadeira: eis por que tivemos que cavar abismos intransponíveis entre conhecer e fazer, entre alma e estrutura, entre eu e mundo, e permitir que, na outra margem do abismo, toda a substancialidade se dissipasse em reflexão.”⁶⁶

Novamente destacamos a presença de Schiller na problemática do homem cindido, haja vista que as reflexões do filósofo sobre a natureza duplicada e cindida do homem presentes em *A educação estética do homem* e *Sobre o sublime (escrito provavelmente entre 1793 e 1795)*⁶⁷ apontam para os dois níveis de abordagem de cisão presentes também na *Teoria do romance*, a saber: a cisão transcendental e a cisão histórica. Nos dois textos Schiller faz uma análise do homem moderno, que se encontra dividido em vários níveis: o sensível ou o racional, a interioridade e a exterioridade, a forma ou a vida, mas ao examinar a natureza da cisão moderna, o encaminhamento metodológico do autor ora privilegia a

⁶⁵ Idem, p. 29.

⁶⁶ Idem, p. 30.

⁶⁷ *Sobre o Sublime* é uma versão levemente alterada de *Do sublime*, publicada por volta de 1792, e que apresenta uma teoria menos vinculada aos argumentos de Kant. Mais informações sobre ambos estão disponíveis em Schiller, Friedrich, *Do sublime ao trágico*. Organização de Pedro Sússekind. Tradução e ensaios Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2011.

dimensão histórica, ora a transcendental; vale destacar, sobretudo, as diferenças entre a *Educação estética do homem* e *Sobre o sublime*: ambos versam sobre o homem dividido, e ambos apontam saídas semelhantes; mas, enquanto o primeiro aponta essa cisão preferencialmente como um fruto histórico, o segundo atêm-se a um homem cindido pelo próprio pensamento.

Para Schiller, em *Do sublime (texto de 1792)*, o homem moderno é dividido, pois pode ir além daquilo que a natureza lhe proporciona, e isso ocorre através do uso da razão: esta possibilita ao homem trilhar um caminho ético, racional, e não apenas sensível. A partir deste caminho feito pelo homem é que foi possível a mudança de um estado físico para um estado moral. Schiller, influenciado pelo pensamento de Kant, acreditava que caberia ao esclarecimento refazer essa passagem: do estado natural para o estado ético.

Contudo, essa passagem levanta um problema indicado por Schiller, na medida em que o indivíduo que realiza essa passagem torna-se problemático; ao colocar em oposição o ideal e o real, o homem não pode se desligar do mundo real para realizar tal passagem, e, ao orientar-se ao ideal, acaba por ficar deslocado da realidade. Para se localizar no tempo, é preciso criar uma terceira via, que é a formação da sensibilidade. Apenas através da formação da sensibilidade, tema central das Cartas sobre a educação estética é que razão e impulsos irão concordar reciprocamente, porque o homem precisa de ambas: a multiplicidade da natureza e a unidade da razão. E esse homem que consegue ultrapassar a cisão é chamado de cultivado.

“O homem cultivado faz da natureza uma amiga e honra sua liberdade, na medida em que apenas põe rédeas a seu arbítrio.”⁶⁸

O momento histórico em que as Cartas foram escritas não possibilitaria, segundo Schiller, equilíbrio ao ser humano, uma vez que ele oscilava entre barbárie ou selvageria. Justamente à época do Esclarecimento, dos frutos à colher da Revolução Francesa, o homem

⁶⁸ Schiller (1989), p. 33.

não podia perder sua individualidade no Estado, nem tampouco ceder ao caos; e foi por conta da busca pelos seus direitos inalienáveis (durante a Revolução Francesa), que o homem teria tudo para encontrar a totalidade do caráter.⁶⁹ Todavia, esse resgate não ocorreu:

*"O homem retrata-se em seus atos, e que figura é essa que se espelha no drama de nossos dias! Aqui, selvageria, mais além, lassidão: os dois extremos da decadência humana, e os dois unidos em um espaço de tempo!"*⁷⁰

O Esclarecimento mostrou-se uma ilusão: o homem fechou-se ainda mais em sua individualidade, deixando transparecer apenas o seu arbítrio, bizarrices e seduções. Ao menos no nível empírico, o homem não conseguiu ultrapassar esse momento de cisão. No nível da experiência os acontecimentos mostraram que as coisas não concordavam entre si a ponto de Schiller perguntar: como é possível existir a violência ao mesmo tempo em que existe o Esclarecimento?

Nestes termos paradoxais, encontramos a matriz histórica do homem cindido em Schiller. O que permite a Lukács, que também procura na literatura romanesca razões explicativas para cisão, encontrar em Schiller indícios que apontam para os limites da própria experiência histórica e a necessidade de ir além dela. Para Schiller, esse caminho aos "conceitos puros", tal como surge no artigo *Sobre o sublime*, pressupõe ao ser humano o fundamento da Educação estética: a beleza. O escritor coloca, na carta VI o mundo grego como o local onde a beleza reinava e, nesse momento, compara o homem moderno com o homem grego. Mas a ruptura é histórica e irreversível, uma vez que a própria cultura racional

⁶⁹ Nesse trecho de "A Educação Estética do homem" é visível o diálogo com a filosofia kantiana. É interessante lembrar o trecho inicial de *Resposta à pergunta: o que é o Esclarecimento*: "Esclarecimento (Aufklärung) significa a saída do homem de sua minoridade, da qual ele próprio é o culpado.", bem como a ideia kantiana de que o homem está vivendo uma época de Esclarecimento, que só é possível através da liberdade de "usar publicamente a razão em todas as suas dimensões.". Cf. Kant. Immanuel. *Fundamentação da Metafísica dos costumes e outros escritos*. São Paulo, Ed. Martin Claret, 2003, p.115.

⁷⁰ Schiller (1989) p. 35.

moderna abriu uma cisão no homem moderno; mais do que isso: Schiller aponta que não pode haver outra forma da espécie humana caminhar, a não ser escavando essa fenda entre o interior e o exterior, pois o entendimento deveria se separar da intuição e sensação para continuar progredindo.

*"Os gregos haviam alcançado tal grau, e caso quisessem progredir no sentido de uma formação mais alta deveriam, como nós, abrir mão de toda totalidade do teu ser e buscar a verdade por rotas separadas."*⁷¹

Com essa separação, ambos (entendimento intuitivo e especulativo) progrediram e atuaram dialeticamente; nos termos de Schiller, "foi a própria cultura que abriu a ferida na humanidade moderna".⁷² A partir daí, o homem tende apenas a perder, embora o mundo ganhe.

É notório mencionar a filosofia da história presente em Schiller, muito semelhante à do jovem Lukács. Ao apresentar o caminho da liberdade histórica culminando na violência contra o indivíduo, Schiller diagnostica o declínio do indivíduo, ou seja, sua fragmentação. A vida moderna, diz Schiller, é formada pela composição de infinitas partículas:

*"Divorciaram-se o estado e a igreja, as leis e os costumes, a fruição foi separada do trabalho; o meio, do fim; o esforço, da recompensa. Eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo, o homem só pode formar-se enquanto fragmento."*⁷³

Não haveria, contudo, outro caminho possível para a humanidade, senão o da fragmentação. Todos os avanços da Ciência conseguiram fazer do mundo um lugar mais apto para a vida; todavia, o nível cultural do homem caminha rumo ao abismo. O que poderia resgatar o homem de tal situação seria a busca pela beleza, ao menos pelo conceito de beleza.

⁷¹ Idem, p. 43.

⁷² Idem, p. 40.

⁷³ Idem, p. 41.

É na busca por este conceito (pela via idealista, não pelo mundo empírico), que podemos encontrar a resposta à questão: como superar a cisão no homem moderno.

Momentaneamente, os caminhos de Lukács e Schiller se afastam; o autor da *Teoria do romance* não partilha dessa reconciliação entre o homem e o mundo por meio da arte. Se para Lukács, a arte denuncia um mundo cindido, assim como a impossibilidade de retorno a algum passado perfeito, para Schiller (juntamente com Hegel), a arte possibilita a reconciliação do homem com o mundo. Por meio da arte, o homem se reconcilia consigo mesmo e com o Estado. Ao referir-se a Schiller, Hegel afirma:

“Nesta obra (As cartas sobre a educação estética), Schiller parte do ponto principal de que cada homem individual possui em si mesmo a disposição para um homem ideal. Este verdadeiro homem é representado pelo Estado, que é a forma objetiva, universal e ao mesmo tempo canônica, na qual a multiplicidade dos sujeitos particulares ambiciona concentrar-se e unir-se numa unidade.”⁷⁴

Assinalada essa diferença, também é notória certa particularidade presente nos dois filósofos: se, em Lukács há um abismo entre a vida empírica e vida essencial, em Schiller encontramos algo análogo, dois conceitos, duas forças: por um lado, algo no indivíduo permanece, enquanto por outro lado há mudanças inúmeras. Para chegar a tal raciocínio, Schiller interrompe a análise histórica e inicia o exame da teoria dos impulsos através da via transcendental, isto é, ele procura restabelecer pela razão a totalidade que foi destruída historicamente. Nos seus termos:

“Pode o homem ser destinado a negligenciar a si mesmo em vista de outro fim qualquer? Deveria a natureza, através de seus fins, roubar-nos uma perfeição que a razão, através dos seus, nos prescreve? (...)”

⁷⁴ Hegel (2001), p. 79.

tem de depender de nós reestabelecer em nossa natureza, através de uma arte mais elevada, essa totalidade que foi destruída pelo artifício."⁷⁵

O permanente é o que se chama 'pessoa' e o mutável é o 'estado'; são princípios que se colocam um em relação ao outro; enquanto um procura a realidade, o outro pede uma formalidade. Esse ato de "exteriorizar o interior" e "interiorizar o exterior" é realizado a partir de dois impulsos. O primeiro é chamado de impulso sensível. Ele limita o homem à matéria, modificando-o conforme o conteúdo e as limitações da realidade e do tempo e o segundo é o impulso formal. Este se relaciona à existência absoluta do homem, e deseja colocá-lo em liberdade através da organização da multiplicidade do mundo, e de sua harmonização.

Cabe à cultura delimitar esses impulsos, e não deixar um se sobressair sobre o outro; é tarefa da cultura proteger a sensibilidade das intervenções da liberdade, assim como defender a personalidade do sensível. Deixar qualquer um dos impulsos imperar sobre o outro tornará o homem um ser eternamente cindido; cabe à cultura atentar que, "sem forma, não há matéria, e sem matéria, não há forma."⁷⁶ Através dela, o sensível pode tomar contato com o mundo pelo sentimento, ao mesmo tempo em que conquista para o impulso formal a independência. É tarefa da cultura, portanto, proporcionar liberdade e independência ao homem.

*"A realidade somente pode ser-lhe exterior à medida que ele (o homem) é autônomo, e somente nessa medida ele é receptivo; somente à medida que é receptivo a realidade está nele e é uma força pensante."*⁷⁷

Os dois princípios, diz Schiller, atuam juntos e essa reciprocidade é tarefa da razão: é através dela que o homem terá a ideia de sua humanidade. Será ela que trará à luz um terceiro impulso, o lúdico, postulado também como dever ser pela razão. A partir deste impulso é que

⁷⁵ Idem, p. 45.

⁷⁶ Essa frase consta numa observação presente na carta XIII, desta vez referindo-se a outro filósofo do idealismo alemão: Fichte.

⁷⁷ Schiller (1989), p. 74-75.

o homem colocará em ação os dois outros princípios. É dever do impulso lúdico (resultado da harmonia entre os impulsos sensível e formal) tornar contingente tanto nossa índole formal quanto material; será esse impulso que harmonizará as sensações à razão e compatibilizará a razão aos sentidos. Schiller, na carta XV, descreve o objeto do impulso sensível como Vida; o impulso formal é descrito por ele como Forma, em ambos os significados (próprio e figurado). Sobre o impulso lúdico, ele afirma:

"O objeto do impulso lúdico, representado num esquema geral, poderá ser chamado de Forma Viva, um conceito que serve para designar todas as qualidades estéticas dos fenômenos, tudo que em resumo entendemos no sentido mais amplo por beleza."⁷⁸

Tal é a cisão do homem moderno: as formas de um lado e a vida de outro. Essa divisão, todavia, pode ser rompida através da apreciação da beleza artística, que permite que os dois impulsos sejam movimentados. Pelo impulso lúdico, o homem coloca de lado a seriedade e joga. Essa união entre seriedade e lazer faz do homem um ser pleno; tal plenitude surge a partir do impulso lúdico.

Essa resposta à cisão a partir do Belo artístico, devido a seu caráter idealista, é repensada por Schiller em "*Sobre o sublime*", apontando para um enfoque menos histórico do homem cindido e uma saída diferente, mas, ainda assim, idealista. Em "*Sobre o sublime*", o tratamento dado à divisão do homem é semelhante a algumas cartas de "*A educação estética do homem*"; o conflito entre razão e sensibilidade continua presente, mas ele é agravado pela dualidade entre o homem e a Natureza, que age com violência para com ele; essa violência é o que há de mais indigno ao homem, fere sua própria natureza:

⁷⁸ Idem, p. 81.

*"Cercado de incontáveis forças, todas superiores a ele, todos capazes de dominá-lo, ele reivindica, por meio de sua natureza, não sofrer violência alguma."*⁷⁹

A presença da violência na filosofia da história de Schiller também ocorre em Hegel. Ainda que este compartilhe a visão romântica da Grécia como a "idade de ouro", ele enxerga na construção de seus alicerces a importância da violência, que é legítima. Tal como não há liberdade, e tudo nas epopeias é guiado pela necessidade, a presença da violência não é considerada, em si, um problema moral:

*"A vingança pessoal, e também uma certa crueldade, fazem parte desta energia das épocas heróicas. Ainda sob este aspecto, Aquiles, como caráter épico, está acima das censuras que lhe poderiam infligir em nome da moral (HEGEL, 1993, p. 585)."*⁸⁰

Transportando o problema da violência para a redação das epopeias, é através do cumprimento do destino que a épica se constitui usando, para isso, caracteres violentos. Se a história caminha como a busca pela liberdade e realização do espírito, a violência acaba por se mostrar necessária, tanto nos fatos quanto na própria estrutura da poesia épica.

*"Se o herói épico exerce violência, ela corresponde a uma necessidade inelutável; se inimigos são mortos, isso faz parte do processo; se há destruição e combate, isso é incorporado ao processo, em favor da síntese do conjunto."*⁸¹

Se Hegel enxerga a violência como um mal necessário na épica e na história, Schiller caminha num sentido oposto, pois para ele apenas a cultura pode salvar o homem da violência

⁷⁹ Schiller, Friedrich, *Do sublime ao trágico*. Organização de Pedro Sússekind. Tradução e ensaios Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2011. P. 56.

⁸⁰ Ginzburg, Jaime. *Violência e forma em Hegel e Adorno*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.16, 2010, p. 177.

⁸¹ Idem, p. 180.

da natureza sobre si. Como ela põe o homem em liberdade, ela auxilia na afirmação de sua vontade. Tal posição é vista também na *Educação Estética do Homem*, mas no texto sobre o *Sublime* a novidade apresentada é o modo pelo qual o homem pode ser liberto: ou ao modo realista, no qual a violência é devolvida pelo ser humano ou ao modo idealista, onde o próprio conceito de violência é aniquilado. Essa postura, a de submeter-se à violência por sua própria vontade, é o que Schiller chama de cultura moral (em oposição à cultura física, que é usar da violência para combater a própria violência). Somente com essa formação moral o homem é livre.

Isso é possível pelo fato do homem manter, além de um caráter moral, um ânimo que pode aflorar a partir da apreciação de objetos sensíveis que tornarão seus sentimentos mais límpidos. É a partir desse ânimo, estimulado pela presença das coisas belas, que o homem pode tornar-se independente. O cerne da questão é que, mesmo as coisas belas carecem de um conteúdo. Por conta dessa carência, há também o anseio de coisas boas e belas, ainda que estas não existam. Schiller chama tal anseio de Sublime.

*“O sentimento do Sublime é um sentimento misto. Ele consiste numa junção de um estado de dor, que se exprime no seu grau máximo como um horror, com um estado de alegria, que pode se intensificar até o encantamento e que, embora não seja propriamente um prazer, é preferido por almas refinadas a todo prazer.”*⁸²

Através da experiência do sublime o homem se liberta da natureza, do mundo sensível; mesmo ausente de quaisquer benefícios desta, é por conta do Sublime que o homem alcança a liberdade. E essa liberdade, conquistada pelo Sublime, se dá através da conscientização dos limites do homem frente à força da natureza; esta continuará indomável e, em certo sentido, inexplicável. Diante dessa força avassaladora da natureza, é possível ao homem

⁸² Schiller (2011), p. 60.

“descorporificar-se”, suspendendo o sensível. É através da Arte que o homem pode unir a razão e as sensações, sem sucumbir ao mundo natural, sem compartilhar de suas correntes.

A proximidade entre Lukács e Schiller remete não só à oposição entre antigo e moderno, mas ao tratamento dado ao homem moderno, que se tornou um ser cindido por questões históricas e, ao mesmo tempo, transcendentais. E, se Schiller trata desses dois níveis da cisão em duas obras distintas, Lukács aborda, em grande parte de seus escritos da juventude, no qual destacamos a *Teoria do romance*, os dois níveis da cisão moderna entrelaçando filosofia, história e literatura. Os eventos históricos, o crescimento do capitalismo, a sobreposição do modelo econômico capitalista sobre a cultura antiga e a Primeira Guerra Mundial constituem o solo factual da percepção dessa cisão histórica, enquanto a forma literária romanesca indica o caráter metafísico dessa divisão.

Para Schiller a reconciliação do homem com a realidade pode ocorrer através da arte, mais precisamente através do conceito de beleza, e para Lukács isso não ocorre. A tarefa desse trabalho é analisar como esses temas se encontram na *Teoria do romance*.

4.2 Os elementos da literatura romanesca que evidenciam a cisão

A literatura romanesca é a forma na qual aparece o homem dividido entre o querer e o fazer, o pensar e o agir, entre interior e exterior. Essa configuração do herói da forma literária romanesca indica, para Lukács na *Teoria do romance*, a situação do próprio homem moderno; ao tratar dos personagens, os autores romanescos figuram possibilidades de compreensão sobre seus pares⁸³; e falam a partir de quatro características essenciais.

O primeiro ponto explicitado por Lukács corresponde ao conceito de virilidade madura. Os personagens da literatura romanesca são maduros, viris, uma vez que os heróis do romance não são ingênuos, mas sim adultos diante dos impasses da vida. Com os deuses banidos, os homens perderam a esfera de segurança que tinham antes, já que os deuses que traçavam “o caminho do herói e tomavam-lhe a frente na caminhada”⁸⁴ partiram. Diante do mundo abandonado por deus, os homens fragmentados assumem a lucidez possível. Estes sabem que sua procura pelo sentido no mundo é vã; ainda assim, eles percorrem o mundo atrás dessa totalidade abstrata, uma vez que a totalidade concreta do mundo não é mais possível ao homem, e ele sabe disso. Ainda assim, ele caminha rumo a essa totalidade. Uma das características da forma literária romanesca é o emprego da virilidade na busca e na construção de uma totalidade, ainda que seja uma totalidade artificial:

*“A conversão em forma do fundamento abstrato do romance é a consequência do auto-reconhecimento da abstração; a imanência do sentido exigida pela forma nasce justamente de ir-se implacavelmente até o fim no desvelamento de sua ausência.”*⁸⁵

⁸³ Novamente chamamos a atenção para a forma ensaística da *Teoria do romance*: ao falar da arte, fala-se da própria vida. Cf. nota 3 do presente trabalho.

⁸⁴ TR. p. 88

⁸⁵ Idem. p. 72.

É muito importante frisar que essa busca do herói romanesco é puramente abstrata, visto que ele não vai encontrar no mundo aquilo que ele mesmo procura: a totalidade. Essa busca infrutífera rende-lhe uma solução que se mostra, em muitos casos, um angustiante desengano do homem no mundo, ou ele se perde definitivamente na heterogeneidade do mundo. O protagonista romanesco é, sobretudo, aquele que denuncia a ausência de sentido do mundo, o que faz dele uma figura dissonante: aquilo que ele quer viver está em desarmonia com o que ele realmente vive. A ausência de sentido na realidade é um tema extremamente presente na *Teoria do romance*, como um todo, encontrada em Lukács no romance e na própria modernidade. Em resposta a tal carência, Lukács vê na alma uma “aspiração pelo essencial”, o que resulta na necessidade de dar sentido ao mundo, já que este não possui sentido algum.

“O romance é a epopéia de um 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, esta sucumbiria ao nada da inessentialidade.”⁸⁶

A virilidade madura significa também a conquista da historicidade, uma vez que no romance todos os abismos e revezes do tempo são incorporados à forma artística que adquire uma dimensão histórica⁸⁷. E não cabe a ele lamentar esses abismos presentes em sua vida; mesmo sabendo que sua totalidade não está lá, o herói romanesco empreende a procura.

Lukács aponta que o romance é aquele que consegue criar essa totalidade artificial. E será a artificialidade que trará à literatura romanesca uma forma madura: não é possível mais

⁸⁶ Idem, p. 90.

⁸⁷ A dimensão histórica do homem, vislumbrada através da história, é um acréscimo hegeliano ao pensamento estético de Lukács, visto que *A alma e as formas* tem bases nitidamente kantianas; cf. nota 5 do presente trabalho.

voltar à imanência da época da epopéia, e o amadurecimento do homem é resultado dessa percepção: a impossibilidade de um retorno às formas épicas antigas permite ao romance procurar uma harmonia, acreditando em sua existência, mesmo que essa seja uma crença inglória.

“Como forma, o romance representa um equilíbrio constante, embora de oscilação segura, entre ser e devir; como idéia 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.’”⁸⁸

O segundo ponto, fundamental para a caracterização do romance é o conceito de Ironia. Lukács enxerga na ironia a própria linguagem do romance moderno, bem como uma das principais características da própria modernidade. O conceito de ironia utilizado por Lukács decorre dos românticos e, especialmente, de Kierkegaard, em cuja obra o termo aparecia em dois momentos: como ironia antiga, precisamente com Sócrates, e como ironia romântica. Num primeiro momento da obra *Sobre o Conceito de ironia, constantemente referido a Sócrates*, Kierkegaard aponta Sócrates como um irônico de caráter ético, pois Sócrates, em sua postura, tira o chão de todos aqueles que se consideram sábios e expatria a realidade daquele que o circunda: “a realidade, seja empírica ou ideal, torna-se um mero joguete nas mãos do ironista.”⁸⁹ Kierkegaard, por outro lado, na segunda parte da mesma obra, sugere a ironia como algo exclusivo ao esteta, ou seja, é irônica a atitude do romântico de poetizar a “realidade”, visto que esta é a única forma de organizá-la. O irônico do romantismo não vê a realidade como algo válido, e prefere caminhar rumo ao desconhecido.

⁸⁸ TR, p. 73.

⁸⁹ Pereira, A. R. *Imbricações entre Ironia Romântica e Esfera Estética em S. Kierkegaard*. Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estética da Universidade Federal de São João Del - Rei-ANO VIII – Número VII – Janeiro a Dezembro de 2012, p. 37.

Seguindo uma linha kierkegaardiana, Lukács percebe a ironia como o reconhecimento da subjetividade e de seus limites, (segundo os estetas do Romantismo).⁹⁰ A ironia no romance tem um forte apelo de interioridade e de subjetividade; é o irônico que, ao se reconhecer, tenta dar formas a um mundo que não suporta formas rígidas. E será esse conhecer a si próprio mais um índice do homem cindido da modernidade: o indivíduo percorre, idealmente a realidade atrás de algo que não irá encontrar (sua totalidade). Esse desvelamento do homem e de sua relação com o mundo é indicado a partir de sua dupla interioridade. Se, por um lado, o homem faz de tudo para impregnar o mundo com suas ideias e aspirações, por outro, mostra sua própria limitação frente aos condicionamentos de sua existência num mundo unitário e, ao mesmo tempo, com homens individualmente isolados e personalizados. A ironia se faz presente através da tentativa de criar formas num mundo em decomposição, sem chão nem teto; e é esse criar formas que faz o herói romanesco estar visivelmente fora da realidade em que vive.

A ironia romanesca é o sintoma de que o sujeito possui ideias, mas é incapaz de realizá-las, ao menos no mundo, sinalizando um ser, no mínimo, deslocado de sua própria vida.

“Essa ironia é a auto-correção da fragmentariedade; as relações inadequadas podem transformar-se numa ciranda fantástica e bem ordenada de mal entendidos e desencontros mútuos, na qual tudo é visto sob vários prismas.”⁹¹

Essa abstração é que tornará o homem um herói problemático, deslocado do mundo, ou melancólico; suas ideias, por não se realizarem, viram mera abstração, e a própria

⁹⁰ José Marcos Mariani de Macedo afirma, em nota de rodapé, sobre um desses teóricos do Romantismo, a saber, Schlegel, que ironia é um misto de autocriação e auto-aniquilação. Cf. TR, p. 74.

⁹¹ TR, p. 76.

existência precisa ser justificada. Há, nessa parte da obra de Lukács, a menção a duas obras: *Dom Quixote* e *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. É possível pensar em dois momentos das obras citadas acima como exemplos desse momento irônico do romance. Ambas as personagens articulam representações sobre si próprios ao longo das obras. Podemos perceber, aqui, esse auto representar-se como um sentido que se dá ao mundo.⁹²

Há diversos trechos da segunda parte da obra de Cervantes onde Dom Quixote e Sancho Pança são reconhecidos por conta de um livro, escrito por Cide Hamete Benengeli, sobre o próprio Dom Quixote; vida e obra do cavaleiro da triste figura se confundem ao longo de seus feitos estranhíssimos e da sua má fama.⁹³

Em “*Os anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*” há duas passagens que podem ser utilizadas para fortalecer o conceito de ironia. A primeira delas diz respeito às “*confissões de uma bela alma*”⁹⁴. Neste capítulo, é narrada a história da formação da personagem: instrução, noivado, enfermidade dos pais, amizades, falecimentos e o encontro com um abade. Sobre o abade:

“A princípio, eu não podia entender o plano dessa educação, até que por fim revelou meu médico: meu tio havia-se deixado convencer pelo abade de 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 satisfazer aquelas logo que possível,

⁹² “O escritor e o herói modernos são, em Lukács, o paradigma para pensar a ironia como a ‘tentativa’ do homem do romance em resolver a dissonância entre ‘eu e o mundo’, ironia que assim aparece como um ‘não-querer-saber e (...) não-poder-saber.’”Silva Filho, Antônio Vieira da Silva. *A Ironia na Teoria do romance: da exigência normativo-composicional do romance em Goethe ao viver a arte em Novalis*. Revista Trans/Form/Ação vol.35 no.2 Marília Maio/Agosto 2012, p. 52.

⁹³ Cervantes, Saavedra, Miguel de. O engenhoso fidalgo *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução de Sérgio Molina. Gravuras de Gustave Dore. Apresentação de Maria Augusta Costa Vieira. São Paulo, Ed. 34, 2012.

⁹⁴ Cap. VI de Goethe, Johann Wolfgang Von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução e Apresentação de Marcus Vinicius Mazzari. Pós-fácio de Georg Lukács. São Paulo, Ed. 34. 2006.

de alcançar este logo que possível, para que o homem, caso esteja equivocado, possa reconhecer bem cedo o seu erro e, caso tenha encontrado o que lhe convém, agarrar-se a ele com mais zelo e com maior diligência a continuar aperfeiçoando-se. Espero que essa singular tentativa possa ter êxito, pois com tão boas naturezas talvez ela seja possível.”⁹⁵

“As confissões de uma bela alma”, ao narrar o caminho da alma rumo à beleza de sua formação, abre caminho para o encontro, junto ao abade, da carta de formação do próprio Wilhelm Meister, protagonista do romance de Goethe. Na sala do abade, Wilhelm encontra, dentre outras cartas, a própria carta de aprendizado. A carta contém máximas que dão a entender que o Wilhelm aprendiz é outro que não o Wilhelm personagem. Analisando brevemente essas passagens, nota-se que há um distanciamento tal do personagem em relação ao mundo, que estes não são mais sujeitos mundanos, mas sim personagens resolvidos de alguma história a ser contada.⁹⁶ Voltando ao Wilhelm Meister junto à torre do abade, sua carta de formação começa da seguinte forma:

*“Longa é a arte, breve a vida, difícil o juízo, fugaz a ocasião. Agir é fácil, difícil é pensar, incomodo é agir de acordo com o pensamento.”*⁹⁷

A terceira característica formal da literatura romanesca é aquilo que Lukács chama de forma biográfica. Wilhelm Meister, Dom Quixote, Frederic Moureau⁹⁸ dão forma ao que

⁹⁵ Goethe, op. cit. pg. 403.

⁹⁶ Fredric Jameson dá um destaque ao escritor, ao falar da Ironia: “A ironia romântica se caracteriza por uma estrutura na qual a obra leva em conta sua própria subjetividade de origem, na qual o criador leva em conta sua própria subjetividade de origem, na qual o criador completa sua criação apontando para si mesmo (...) Assim, a imagem mais concreta da liberdade humana não está no herói do romance (...), está no romancista que, ao contar a estória de um fracasso, se realiza.” Jameson, Fredric. *Marxismo e forma*. Tradução de Iumna Maria Simon (coordenação), Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo, Ed. Hucitec, 1985, p. 137.

⁹⁷ Goethe, op. Cit. p. 472.

Lukács chamará de indivíduo problemático da forma romanesca. O romance será um procedimento biográfico, no qual é narrado o percurso do indivíduo problemático no mundo. Essa problematidade do indivíduo ocorre por conta de sua busca interior. Por um lado, o romance traça a biografia externa do personagem; por outro, narra, interiormente, toda sua busca problemática de individualidade e realização.

O indivíduo encontra-se além ou aquém do mundo, de alguma maneira; e a forma romanesca é aquela que aponta esse deslocamento. O único indivíduo sobre o qual vale a pena contar sua história no romance é isolado, de modo que o romance narra a trajetória de sua busca individual em direção a uma configuração de sentido. Enquanto ele se faz, o resto do mundo já está feito, o que corrobora seu não-lugar na realidade; mesmo tendo seus anseios derrotados pelo mundo, o indivíduo narra sua história, mesmo não encontrando sua essência, o sujeito sai pelo mundo à procura de seu eu, e é essa a tônica do romance:

“Na forma biográfica, o único indivíduo configurado, tem um peso específico que seria demasiado alto para a onipotência da vida, e demasiado baixo para a do sistema.”⁹⁹

Tanto pela construção da sociedade quanto pela imediaticidade da vida, o sujeito se torna problemático independentemente de sua escolha; e essa condição não lhe dá alternativa. A solidão perante o restante do mundo faz dele alguém que se refugia apenas em si e em sua busca interior. Pelo fato do mundo não se adequar às suas ideias, o próprio mundo real assume uma configuração ideal; a pretensão do indivíduo é transformar a ideia em realidade,

⁹⁸ Personagem de Educação Sentimental. Flaubert, Gustave. *A educação sentimental*. Tradução de João Barreira. São Paulo, Ed. Martin Claret, 2006.

⁹⁹ TR, p. 78.

ainda que a própria realidade seja algo distante. Podemos pensar no indivíduo problemático como um sujeito pronto a construir uma segunda ética, para além do mundo ordinário.¹⁰⁰

“O abismo intransponível entre realidade do ser e ideal do dever-ser, tem de constituir, portanto, a essência do mundo exterior (...) Enquanto no mundo subjetivo da alma o ideal está tão aclimatado quanto as demais realidades anímicas (...), o divórcio entre realidade e ideal no mundo circundante do homem revela-se apenas na ausência do ideal e na conseqüente autocrítica imanente da mera realidade: no autodesvelamento de sua nulidade sem ideal imanente.”¹⁰¹

Lukács aponta, por outro lado, a positividade do romance presente na forma da aventura da alma em busca de si mesma.

“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.”¹⁰²

Essa fenda provocada no indivíduo torna sua fratura exposta: o herói do romance fechado em sua carência e insatisfação, não consegue se encontrar no mundo, o que lhe faz forçosamente peregrinar rumo ao seu interior. Faz-se necessário procurar dentro de si aquilo que o indivíduo não encontrará na realidade. Podemos dizer que a busca do indivíduo problemático é a busca por seus próprios limites, enquanto a busca do herói épico é pela

¹⁰⁰ Podemos nos questionar se é o indivíduo problemático aquele que instituirá uma nova ética, para além dos deveres e das convenções. Figuras como o Príncipe Michkin, Aliocha Karamazov e Sonia Marmieladovna (personagens de Dostoiévski) se encaixariam tranquilamente nesse ponto: indivíduos que, a partir de suas ações, instauram uma nova moral. Machado aponta para uma leitura muito similar. Cf. Machado op. cit..

¹⁰¹ TR, p. 79.

¹⁰² Idem, p. 91.

evidência dos valores, que foram postos por ele mesmo. Se o mundo do épico é infinitamente contínuo, o diagnóstico que Lukács faz da modernidade é que esta é uma ilimitação descontínua. E é imerso nessa vastidão que desponta o romance :

“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 da realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento.”¹⁰³

Por conta da descontinuidade, da opacidade e da prisão que é a realidade moderna, cabe ao indivíduo conhecer-se a si mesmo. O único conhecimento que pode ser possível é o autoconhecimento, e será essa a matéria prima da literatura romanesca. Podemos pensar no autoconhecimento do herói romanesco como a única possibilidade de dar sentido à sua vida. Ou, usando a terminologia weberiana, o autoconhecimento seria uma forma de reencantar o mundo desencantado pelas convenções sociais. A única coisa que resta é o autoconhecimento individual, e é através dessa busca rumo ao autoconhecimento que o romance cria um mundo a partir de suas próprias experiências, um mundo individual.

Outro elemento que constitui a forma romanesca é a presença do elemento demoníaco. Em algum momento, os deuses estavam presentes na vida do homem, mas se foram. E o romance diagnosticou esse abandono divino.

“O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do

¹⁰³ Idem, p. 82.

sentido da vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”¹⁰⁴

Os deuses deixaram o homem só no mundo, e não há motivos ou justificativas para tal abandono; Lukács não aprofunda a questão, mas nossa leitura de *Teoria do romance* pretende sugerir que a própria ausência de sentido na vida não possibilita um deus presente e operante na vida humana. Afirmar a ausência do divino no mundo também pode ser o que justifique a espera pelo seu retorno. Löwy, ao tratar da postura messiânica do jovem Lukács, cita um trecho de uma carta do próprio que vai ao encontro dessas questões:

“E se existisse um deus, apesar de tudo? E se somente um Deus estiver morto, mas outro, de um tipo novo, com uma essência diferente e com outra relação conosco estivesse prestes a chegar? E se a escuridão, que é nossa falta de objetivos, não fosse senão a escuridão de uma noite entre o crepúsculo de um deus e a aurora de outro?(...)Não há no nosso abandono um grito de dor e nostalgia dirigido a um Deus que está para chegar?”¹⁰⁵

Mesmo sem os deuses, o desejo pela perfeição ainda permanece no horizonte humano. Esse desejo se manifesta sob o signo de demoníaco: mesmo sozinho e sabendo que não encontrará a totalidade, o homem continua a procura.

No mundo grego, para Lukács, os heróis eram acompanhados e conduzidos pelos deuses: mesmo no declínio, jamais estavam sozinhos. Na Odisseia, por exemplo, podemos verificar o alcance da análise de Lukács quando Palas Atena transforma Odisseu em velho para que não seja morto pelos pretendentes e o aconselha a encontrar o velho criado; também

¹⁰⁴ Idem, p. 55.

¹⁰⁵ APUD Löwy (2008), pg. 60.

é a deusa grega da sabedoria quem ajuda o herói da Odisseia a planejar a matança dos pretendentes e vai ao encontro de Telêmaco para alertá-lo da matança.¹⁰⁶

“Olhos azuis, a deusa Palas rebateu: ‘Idêntico

Pensar carregas sempre no interior do peito.

Não posso abandoná-lo em tua desventura

*Porque és sutil, prudente e mentiagudo.”*¹⁰⁷

O homem moderno, entretanto, encontra-se abandonado: os deuses banidos e sem poder se tornaram demônios, o poder que emana deles não consegue atingir o mundo, que se tornou absolutamente desprovido de sentido. Esse elemento demoníaco encara com desprezo o possível, e se vangloria com o impossível. Dom Quixote é o romance que sinaliza esse abandono de deus ante um mundo cada vez mais prosaico e dividido.

Se, por um lado, o herói trágico ignora a diferença entre deus e demônio, por outro, ao herói da literatura romanesca pouco importa tal existência, haja visto que, de qualquer maneira, ele sairá derrotado da luta entre ‘eu e mundo’, pois o mundo conta com o fato do homem, mesmo na realidade, ter “a alma vergada por ideais”.¹⁰⁸

*“O mundo exterior somente é um pretexto para que a alma encontre a si mesma, para que se torne heróica.”*¹⁰⁹

O homem moderno é um homem solitário e melancólico, pois caminha em busca de algo que deseja e que sabe que não vai encontrar, a não ser de maneira artificial; ele expressa

¹⁰⁶ Homero. *A odisseia*. Edição bilíngue. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. Ensaio de Italo Calvino. São Paulo, Ed. 34. 2011.

¹⁰⁷ Homero, op. cit. p. 403.

¹⁰⁸ TR, p. 87.

¹⁰⁹ Idem, p. 89.

no demoníaco o desejo de ser perfeito, único, de ir além, não deixar a vida apodrecer em silêncio.¹¹⁰ Toda essa aventura romanesca é em busca da interioridade: essa busca existe para satisfazer a alma, para colocá-la à prova.

Seja o herói romanesco ou homem moderno, ambos são desprovidos de certezas; o sujeito moderno encontra-se sem chão e sem teto, sem um deus para ajudá-lo a chegar num paraíso que, provavelmente, não existe; falta a ele um ‘locus transcendental’, um chão sobre o qual se apoiar e um céu para vislumbrar.

“O que antes parecia o mais sólido, esfarela-se como argila seca ao primeiro contato com quem está possuído pelo demônio, e uma transparência vazia por trás da qual se avistavam atraentes paisagens torna-se bruscamente uma parede de vidro, contra a qual o homem se mortifica em vão e insensatamente, qual abelhas contra uma vidraça, sem atinar que ali não há passagem.”¹¹¹

Nesse mundo sem deus e desprovido de quaisquer fundamentos, sentidos ou finalidades, é apenas através da ironia que o herói faz uso de sua liberdade.

“A ironia, como auto-superação da subjetividade que foi aos limites, é mais alta liberdade possível num mundo sem deus.”¹¹²

Esses quatro elementos (a virilidade madura, o indivíduo problemático, a ironia e o demoníaco) sinalizam em cada romance, para o jovem Lukács, a luta contra o que existe, isto é, formas nas quais ocorre o conflito entre a verdade do homem e a indiferença do mundo.

¹¹⁰ Cf. TR, p. 92.

¹¹¹ Idem, p. 92.

¹¹² Idem, p. 96.

5. Kierkegaard, Simmel, Weber e a *Teoria do Romance*

5.1 O desespero da *Teoria do romance*: Kierkegaard

Kierkegaard é um filósofo de importância seminal para *A Teoria do romance* e para toda a obra do ‘jovem Lukács’. O filósofo húngaro dedica um ensaio de *A alma e as formas* ao filósofo danês e, no prefácio da *Teoria do romance* afirma ter descoberto o autor de *Temor e Tremor* muito antes dele virar moda.¹¹³ Muitos conceitos utilizados por Kierkegaard serão de extrema valia para uma melhor compreensão da *Teoria do romance* e, porque não dizer, de toda a obra de juventude do filósofo húngaro.

Alguns conceitos utilizados por Lukács são muito próximos ao de Kierkegaard, sinalizando essa influência descrita nos prefácios. Outros conceitos aparecem de modo mais subliminar ao longo da *Teoria do romance*. No momento, trataremos de dois conceitos: o desespero e o poetizar a vida; estes, apesar de não serem nomeados como kierkegaardianos, permeiam toda a análise da modernidade empreendida por Lukács¹¹⁴.

Kierkegaard também enxerga no homem moderno um ser dividido, cindido. Porém, o filósofo danês chamará, em uma fase de sua produção, essa cisão de desespero. E, para Kierkegaard, esse desespero não pode ser resolvido, exceto numa esfera religiosa. A obra em que Kierkegaard trata dessa questão é “*O desespero humano*”(1849) na qual o autor começa por definir o ser humano enquanto uma síntese:

“O homem é uma síntese de infinito e finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade, é, em resumo, uma síntese. É a relação de

¹¹³ “Kierkegaard sempre representou um papel de destaque para o autor da *Teoria do romance*”, afirma Lukács no prefácio da obra em questão. Esse prefácio data de 1962 e, tal como o prefácio crítico de *História e Consciência de Classe* (o texto é de 1923, mas o prefácio é de 1967), Lukács reabilita o filósofo dinamarquês; ao contrário de obras como “*A destruição da razão*”, onde Kierkegaard é taxado de desintegrar o hegelianismo” e, assim, corroborar para o surgimento do Irracionalismo e do fascismo na Civilização Ocidental. Para maiores informações, ver: TR, pg. 15 e Lukács, Georg. *História e Consciência de Classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. Revisão da tradução Karina Jannini. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2003, pg. 3.

¹¹⁴ Também são muito importantes as problemáticas da ironia e a questão do demoníaco; contudo, sobre essa falaremos ao longo do trabalho.

*dois termos uma síntese. O ‘eu’ não existe ainda sob esse ponto de vista”*¹¹⁵

Esse “eu” é a relação entre os polos que formam a síntese humana. Quando essa relação, esse ‘eu’ pende para um dos dois lados, faz-se o que ele denomina desespero, de modo que esse desespero é algo que está em nós, o qual não podemos recusar. Afinal, todos os homens carregam dentro de si essa inquietação, esse “algo” que não pode ser dito; uma espécie de angústia, algo que o amedronta dentro ou fora de si.¹¹⁶ O desespero é chamado também por Kierkegaard de “doença mortal”, a doença do eu, e é mortal por haver ocasiões em que o desespero faz o homem sucumbir a ponto de perder a esperança na vida, a morrer eternamente.

*“É um doente de morte o desesperado. Mais do que em nenhuma outra enfermidade, é o mais nobre do eu que nele é atacado pelo mal.”*¹¹⁷

Essa desarmonia, que Kierkegaard chama de desespero, pode tomar duas direções, a do infinito ou a do finito. Por um lado, o homem pode considerar sua vida como algo infinito e recheado de desespero; trata-se de um desespero que se perde, que não tem noção de sua finitude, de que esse “eu” é uma síntese “de finito que limita e de infinito que ilimita.”¹¹⁸ Por outro lado, nos deparamos com diversas situações em que encontramos-nos ausentes de infinito: por mais coisas que estejam a nossa volta, sentimo-nos vazios, sem algo ilimitado dentro de nós. Nesse caso, falta-nos o divino.

Ainda sobre o desespero, ele pode assumir outras duas perspectivas: ocorre que o indivíduo pode, em algum momento, não querer ser ele mesmo, se tornar outra pessoa. Esse

¹¹⁵ Kierkegaard. Sören. *O desespero humano*. Tradução de Alex Martins. São Paulo, Ed. Martim Claret, 2002, p. 19.

¹¹⁶ Pode-se pensar a angústia no pensamento de Kierkegaard como aquilo que é impossível de ser comunicado, ainda que exista dentro do homem; é algo interno no homem, que experimenta a possibilidade de efetivar inúmeras outras possibilidades, mas que deve apenas escolher uma. Cf. Ponte, Carlos Jorge Alves. A. *A angústia no pensamento de Kierkegaard*. Revista Filosofia Edição 28 – 2008.

¹¹⁷ Kierkegaard (2002), p. 26.

¹¹⁸ Idem, p. 34.

tipo de desespero reflete uma grande ruptura entre o “eu” e o presente, o imediato, e é considerado por Kierkegaard “o tipo mais vulgar de desespero”.¹¹⁹ Entretanto, o pensador danês vislumbra outro tipo, mais problemático: o desespero de querer ser eu mesmo. É esse tipo que alimenta no ser humano a consciência de um eu infinito.

Esse nível do desespero, que se espiritualiza no ser humano possui um caráter demoníaco. O desejo de se tornar um ‘eu’ se manifesta no ser humano em uma luta consciente pela sua individualidade, diante de todos os tipos de influência que o mundo proporciona. Estar consciente desse “ser você mesmo” resulta na angústia, no leque de inúmeras possibilidades¹²⁰ que se abrem diante do sujeito. Podemos pensar a angústia enquanto um mal estar em relação a algo indeterminado, ou como um incômodo em relação ao nada; esse sentir-se incomodado pode ser visto como uma tentativa de construção de sentido a um mundo que, aparentemente, não tem sentido algum.

Lukács escreverá *A Teoria do romance* sob a névoa de um desespero muito contundente, e isso é visto no prefácio crítico escrito em 1962: o pensador não enxergava um futuro diferente para o mundo em que vivia, e que sairia da Primeira Guerra Mundial, ao perguntar: “quem nos salvará da civilização ocidental?”¹²¹ Uma vitória das potências centrais abateriam provavelmente o czarismo russo e os Habsburgos e Hohenzollern, mas não criariam novas possibilidades de futuro. Diante da falta de perspectiva, diz Lukács: “Quanto melhor, pior!”; Lukács descrevia esse período de escrita da *Teoria do romance* como a época da pecaminosidade completa. É sobre esse clima de paradoxo histórico presente na obra que a influência de Kierkegaard se faz presente.

¹¹⁹ Idem, p. 56.

¹²⁰ Sobre a Angústia, Jonas Ross escreve o seguinte: “De acordo com Virgilius Haufniensis (um dos pseudônimos de Kierkegaard), o ser humano se angustia diante da possibilidade de efetivar suas possibilidades. O que angustia é a possibilidade. Mas a possibilidade é em si desconhecida e, nesse sentido, é nada; o objeto da angustia é nada.” Ross, Jonas. *Kierkegaard e a antropologia entre a angustia e o desespero*. Texto apresentado em IV Jornadas Kierkegaard em Buenos Aires de 24 a 25 de outubro de 2008. ISSN 1989-2322

¹²¹ TR. P. 7 e ss.

Em outro texto, *Temor e Tremor*, Kierkegaard tece algumas considerações sobre o poeta e o herói, abordando novamente o conceito de angústia, mas sobre um novo viés. Ao analisar a história bíblica de Abraão, ele faz uma análise do próprio papel do poeta, bem como o papel do herói na obra literária. Se o herói é aquele que salva o povo do mal, é o poeta que salva o mesmo povo do esquecimento, pois é ele que ergue uma totalidade aos fatos que, num primeiro momento, são ininteligíveis.

*“se o esquecimento eterno, sempre esfomeado, tivesse força suficiente para lhe arrebatara a presa espiada, que vã e desoladora seria a vida! Mas tal não é o caso. Do mesmo modo que o herói formou o homem e a mulher também Deus formou o herói, o poeta ou orador. O poeta é o gênio da recordação. Nada mais pode fazer do que recordar; nada mais senão admirar o que foi cumprido pelo herói.”*¹²²

O poeta tem importância porque, sob certo ponto de vista, é aquele que está unido aos deuses e aos homens, transmitindo as mensagens de um para o outro, é aquele que dá certo sentido para a existência humana, imprimindo uma narrativa de extrema importância ao mesmo tempo em que inspira valores éticos naqueles que têm acesso às suas informações.¹²³

Abraão é o personagem bíblico que pode dar sentido novamente à fé cristã, ele se torna herói por viver o paradoxo entre a ética cristã (obedecer à vontade de Deus) e a ética humana (sacrificar seu filho). Será essa atitude que fará Abraão perder a individualidade (ante algo muito maior que o ser humano) e, ao mesmo tempo, ganhar a individualidade (pois se coloca ante algo muito maior que a moral humana.)¹²⁴. É esse herói bíblico que cria uma

¹²² Kierkegaard, Sören. *Temor e Tremor*. Tradução de Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo, Editora Nova Cultural, 1988, pg. 117.

¹²³ O termo “poeta” é usado por Kierkegaard não somente no sentido de “aquele que faz versos”, mas também como aquele que, “na sua linguagem, procura conferir à mesma um limite no vazio de suas próprias limitações”. Ou seja, é o poeta que coloca limites naquilo que é grandioso. Cf. Völs, Filipe Ferreira Pires. *O Poeta, o herói e o filósofo pós-hegeliano em Temor e Tremor de Sören Kierkegaard*. Revista Aproximação – 2º semestre de 2009 – Nº. 2.

¹²⁴ Völs, op. cit., p. 6.

nova categoria: o paradoxo. Rumo à obediência divina, o personagem bíblico acaba por cometer um sacrifício moral: a ordem divina é a de matar o próprio filho; e, tanto se matá-lo (e obedecer a deus) ou não matá-lo ele cometerá um ato moralmente inaceitável; eis o paradoxo em que Abraão se encontra¹²⁵; e que só pode cumprir em silêncio, tornando-se um misto de poeta e herói, pois não se eleva a uma moral nova (não anuncia a ordem recebida por Deus), apenas cumpre, sem questionamentos.¹²⁶

Abraão, através de sua história, simbolizou também um viver de natureza poética. Essa temática se encontra também em *Diário de um sedutor* (1843), escrito que é um misto de cartas (entre Johannes e Cordélia) e diário, que assume um tom autobiográfico. O autor poetiza a vida para que ela não seja esquecida, para que seja dita. É nesse ponto que o poeta se torna tão herói quanto o próprio herói: ao narrar a história, esta não será esquecida, e as gerações posteriores lembrarão e transmitirão os seus atos.

Kierkegaard tinha essa visão quanto a sua própria vida, e é essa a ideia do *Diário de um Sedutor*. Essa relação entre o filósofo dinamarquês e a ruptura do noivado com Regina Olsen será lembrada por Lukács em seus primeiros ensaios, em especial o ensaio de *A Alma e as Formas*. Carlos Eduardo Jordão Machado analisa de modo muito interessante a aproximação que há entre a relação do filósofo dinamarquês e sua ex-noiva em relação ao próprio Lukács e sua relação com Irma Seidler.¹²⁷ Posteriormente, Irma se casa com outro homem e Lukács vê como se uma vida autêntica lhe escapasse pelas mãos.

Na obra kierkegaardiana, assim como na obra do jovem Lukács (e, porque não dizer, na própria vida do escritor) há a presença da reclusão, no sentido de afastamento do mundo e

¹²⁵ Em 1919, Lukács tratará de um problema semelhante em *Tática e Ética*, onde, ao questionar sobre os conflitos morais do Socialismo, ele usará as palavras de Judith, obra de autoria de Christian Friedrich Hebbel: “Se deus colocasse um pecado entre mim e meu ato, quem sou eu para dele poder me furtar?” (*Carta a Paul Ernst, Apud Machado. Op. Cit. p. 66*).

¹²⁶ Abraão é herói por uma virtude estritamente pessoal, a obediência; e não por personificar o destino de um povo ou de uma comunidade. Cf. Kierkegaard, (1988) p. 144.

¹²⁷ Cf. Machado, op. cit. p. 16 e ss.

aproximação da obra de arte. Os dois pensadores, assim como o próprio homem moderno, veem-se compelidos ao distanciamento, ao ponto de todas as outras coisas se tornam nada mais que memórias e recordações passageiras. Novamente, é essa reclusão que possibilitará ao herói romanesco a criação de uma nova moral, tal como ocorre com alguns personagens dostoiévskianos. Como sugere Machado, Lukács converte Dostoiévski num leitor de Kierkegaard: só é possível a realização dos desejos e valores últimos da vida na solidão.

De volta ao pensador dinamarquês, e diferentemente de Lukács que já apresentava indícios de uma análise histórica do romance, o sofrimento é uma espécie de atributo da natureza humana; o homem, para ser autenticamente um cristão, precisa sofrer, e é o sofrimento o responsável por unir os estágios éticos e estéticos do homem. E isso é levado às últimas consequências por Kierkegaard, quando este rompe o noivado, afastando-se da vida e de suas incertezas, dedicando-se a sua produção literária e filosófica.¹²⁸

“Sua atitude (a de Lukács) é comparável ao gesto de Kierkegaard em relação a Regina Olsen. A mulher deve pertencer a outro para ser amada como a amada de um trovador provençal.”¹²⁹

Recusar o casamento foi a maneira estética para Kierkegaard continuar sua produção intelectual e sua trajetória rumo à substancialidade; mas também teve um viés ético: o casamento seria o passaporte para uma sociedade pequeno burguesa da qual o pensador dinamarquês não queria participar.

¹²⁸ Gardiner, Patrick. *Kierkegaard*. Tradução de Antônio Carlos Vilela. Coleção Mestres do Pensar. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

¹²⁹ Machado, op. Cit. p. 23.

5.2 Simmel e Weber: "ética de esquerda e epistemologia de direita"

O diagnóstico de Simmel sobre a modernidade e as mudanças decorrentes no plano da cultura tem papel relevante na *Teoria do romance*¹³⁰. O caráter independente do pensamento simmeliano¹³¹ reflete-se no pensamento de Lukács, que foi seu aluno em Berlim, e que é objeto de debate no presente trabalho.

Simmel, em seus ensaios sobre o dinheiro (1908), tece inúmeras análises sobre a impessoalidade do dinheiro, que acabou por se refletir na impessoalidade e objetividade das relações humanas. Esse caráter impessoal do dinheiro será o reflexo daquilo que podemos chamar de “sociedade”; o aspecto humano se perdeu em detrimento da objetividade trazida pelas relações econômicas. Se o dinheiro tornou os homens iguais, também, de maneira igualmente negativa, os tornou descartáveis e nivelados. É possível, assim, enxergar na análise simmeliana do dinheiro uma proto-alienação, tendo em vista que a crítica não tem uma face econômica, e sim moral, relativa à postura dos homens na sociedade.

Tanto os interesses do indivíduo quanto os da cidade moderna¹³² tem um objetivo em comum: o dinheiro. O sociólogo refere-se ao homem da cidade como um *blasé*: sujeito egoísta e sem cores, buscando na impessoalidade do dinheiro sua própria afirmação. O sujeito *blasé* se alimenta da indiferença presente na economia moderna para se autorrealizar, desprezando qualquer coisa que não seja objetiva: a arte, a cultura ou o esclarecimento.

Será sob esse ponto de vista que Lukács fará leituras da obra de Marx na primeira década do século XX, e é esse aspecto que ligará Weber, Simmel e Lukács: a impessoalidade

¹³⁰ Simmel é um pensador que, apesar de marginalizado, sustenta teses interessantíssimas acerca da modernidade. Sua relação com Lukács e com alguns temas que são caros a ambos, bem como um panorama sobre sua extensa obra se encontra na obra de Leopoldo Waizbort, da qual fizemos uso em alguns momentos do nosso trabalho. Cf. Waizbort, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo, Editora 34, 2013.

¹³¹ Cf. Filho, Evaristo de Moraes (org.). *Simmel, Georg*. (Coleção Grandes Cientistas Sociais). São Paulo, Ed. Ática, 1983.

¹³² Simmel estava se referindo à cidade de Berlim do século XIX, e tais mudanças começaram a ocorrer nas últimas décadas do mesmo século.

dos tempos modernos, que refletem a racionalização e a alienação do homem ante suas próprias estruturas. Em decorrência da objetividade e exatidão na sociedade moderna, ocorre essa cisão primeira do homem consigo mesmo, onde

*“nossa essência converteu-se, para nós, em postulado e cava um abismo tanto mais profundo e ameaçador entre nós e nós mesmos.”*¹³³

O predomínio do anticapitalismo romântico nesses autores encontra sua razão de ser nas inúmeras transformações que a Alemanha sofreu após sua unificação e que resultaram num processo intensificado de industrialização; podemos citar o exemplo da indústria do aço: enquanto em 1860 a produção de tal indústria estava bem atrás da produção francesa e inglesa, em 1910 ela era superior à produção dos dois países juntos. Esse aumento na produção industrial do país acarretará mudanças no conjunto da vida social alemã, principalmente na relação dos intelectuais com o mandarinato universitário e com a sociedade de um modo geral¹³⁴.

Lukács, no prefácio à *Teoria do romance* escrito em 1962, menciona, a despeito dos conflitos, a importância do constante diálogo com Weber, assim caracterizado:

*“Em resumo: o autor da Teoria do romance possuía uma concepção de mundo voltada a uma fusão de ética de ‘esquerda’ e epistemologia de ‘direita.’”*¹³⁵

Analisaremos a afirmação tendo em vista que ambos, a saber, a “ética de esquerda” e a “epistemologia de direita” possuem forte relação com a sociologia weberiana¹³⁶. Por um lado,

¹³³ TR, p. 31

¹³⁴ Cf. Löwy, (2008), p. 54.

¹³⁵ TR, p. 16.

¹³⁶ Em sua tese de doutorado, Antonio Vieira Silva Filho apresenta de forma muito satisfatória essa relação entre Weber e a Teoria do romance. No trabalho citado, é explicitado o exato local onde a *Teoria do romance* se localiza: por um lado, a perspectiva histórico-dialética está presente em boa parte do ensaio lukaesiano; por outra, há forte inspiração antidialética oriunda do neokantismo e do Circulo de Weber em Heidelberg: ora Lukács se aproxima, metodologicamente da dialética hegeliana, ora das ciências do espírito. Cf. Filho, Antonio Vieira da Silva. *Dialética e formalismo conceitual: sobre as contradições internas em Teoria do romance*. Tese apresentada ao programa de Pós-

tanto Weber quanto outros sociólogos alemães do final do séc. XIX e início do século XX faziam uma leitura da realidade carregando uma postura crítica quanto ao mundo capitalista, mas sem se aventurarem em solos marxistas: essa postura será chamada de “anticapitalismo romântico”, e será o primeiro ponto tratado na obra presente. Por outro lado, Weber elabora um instrumento teórico que também será utilizado na *Teoria do romance*, isto é, os “tipos-ideais”. Um terceiro ponto acerca do pensador alemão também merece destaque na obra luckásiana: o conceito de desencantamento do mundo, consequência direta do processo de racionalização do mundo moderno. A seguir, trataremos com mais detalhes de cada um deles.

A sociologia weberiana enuncia, a seu modo, parte desse pessimismo presente nos escritores e pensadores alemães em relação ao capitalismo, intensificado à medida que as mudanças decorrentes da industrialização tomavam proporções significativas na Alemanha unificada. Weber encabeçava uma gama de pensadores que viam no mundo capitalista um obstáculo ao mundo da verdadeira cultura; dito de um modo quase messiânico, no capitalismo da época se encontrava a ausência da própria vida. Esse descontentamento se tornou mais forte tendo em vista os rumos que a Alemanha e sua cultura estavam tomando no início do século XX.

Um indício literário possível desse fenômeno pode ser encontrado no romance *Os Buddenbrooks*, de Thomas Mann.¹³⁷ Neste, narra-se o declínio da família Buddenbrook ante as inúmeras mudanças sociais na Alemanha, ao longo do século XVIII e XIX, bem como os reflexos destas na burguesia alemã. A obra de Thomas Mann aponta a luta entre a riqueza interior do artista e a insensibilidade do mundo burguês. O autor, ao se proclamar “cronista da decadência”, faz um apanhado das quatro gerações da família Buddenbrook. Nessa obra, escrita em 1900, pode-se notar a ambivalência presente no homem moderno, que se encontra

Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2011. p. 21 e SS.

¹³⁷ Mann, Thomas. *Os Buddenbrooks*. Decadência de uma família. Tradução de Herbert Caro. São Paulo, Círculo do livro S.A. 1975.

dividido entre a robustez e a sensibilidade, oscilando entre o sentimento exarcebado do homem da cultura e a frieza do homem de negócios¹³⁸. O artista deslocado da realidade (caso do personagem Janno) leva-nos às perguntas semelhantes a da *Teoria do romance*: qual a relação entre a arte e a realidade concreta da vida? Como se comporta a beleza frente às exigências e leis nas quais se baseia a existência e progresso da sociedade burguesa? Voltaremos a tais questões em breve.

Parte dos pensadores alemães desse período orientarão as suas análises e interpretações tomando por base, portanto, a oposição entre Cultura e Civilização. Enquanto a cultura (*Kultur*) circunscreve uma esfera de natureza ética, da qual decorre uma estética qualitativa, interiorizada e pessoal, o termo civilização (*Zivilization*) descreve a realidade da mecanização e da técnica, pelo viés economicista, progressista e quantitativo¹³⁹. Para Löwy, essa crítica romântica ao capitalismo não atingia o âmago econômico, já que nela predominava o elemento ético; o principal problema não era a pobreza, a exploração do trabalhador ou a desigualdade; mas sim a transformação da vida em um elemento unicamente quantitativo; pode-se dizer que em tal tendência todos os problemas surgem da queda de todos os valores humanos qualitativos em benefício da relação utilitária e calculável dos homens entre si.

Em *A ciência como vocação*¹⁴⁰, Weber analisa a situação do professor universitário alemão e estadunidense, bem como a transformação gradativa das universidades em

¹³⁸ Essa ambivalência surgirá também na *Montanha Mágica*; é na consciência do personagem Hans Castorp que o individualismo ocidental e o misticismo oriental irão se degladiar. Alguns estudiosos levantaram a hipótese do personagem Leon Naphta ter sido diretamente inspirado em Georg Lukács, embora tanto o filósofo húngaro quanto o escritor alemão não confirmem tal suspeita. Cf. Boesch, Bruno (org.) *História da literatura alemã*. Tradução sob a orientação do professor Erwin Theodor. São Paulo, Editora Herder/Editora da Universidade de São Paulo, 1967, p 410, 411 e ss.

¹³⁹ Cf. Löwy (1998), p. 42.

¹⁴⁰ Weber, Max. *Ciência e política: duas vocações*. Tradução de Leonidas Hegenberg e Octany Silveira da Mota. São Paulo, Ed. Cultrix, 1999.

“empresas de capitalismo estatal”¹⁴¹; há a denúncia da ciência transformada: o que era algo apaixonante se tornou cálculo:

*“Hoje em dia, acha-se largamente disseminada, nos meios da juventude, a ideia de que a ciência se teria transformado numa operação de cálculo, que se realizaria em laboratórios e escritórios de estatística, não com toda a ‘alma’, porém apenas com o auxílio do entendimento frio, à semelhança do trabalho feito em uma fábrica.”*¹⁴²

Essa frieza de entendimento invadiu os corredores da faculdade, bem como toda a estrutura social alemã do século XX. Weber, tal como diversos pensadores, fará parte daquilo que podemos chamar de romantismo desencantado¹⁴³, segundo o qual o capitalismo é visto como inevitável, uma vez que qualquer retorno ao passado é impossível; o avanço do capitalismo mostra-se irreversível, e a única postura possível é a resignação. Weber enxergará no capitalismo a racionalidade fria das perdas e ganhos, que enxerga preços, ao invés de valores; o pensador sinalizava que a racionalidade, com posturas práticas, sistemáticas, materiais e formais, levou à vitória do espírito técnico sobre o homem do espírito e da cultura. Em *Rejeições religiosas do mundo e suas direções*, Weber afirma que

*“a racionalidade, no sentido de uma coerência lógica ou teleológica, de uma atitude intelectual-teórica ou prática-ética, tem, e sempre teve, poder sobre o homem, por mais limitado e instável que esse poder seja e tenha sido sempre frente a outras formas de vida histórica.”*¹⁴⁴

¹⁴¹ Cf. Weber (1999), p. 19.

¹⁴² Idem, p. 25.

¹⁴³ Michael Lowy, em *Romantismo e Messianismo*, distingue quatro tipos de romantismos que se opunham ao capitalismo por questões éticas. Cf. Löwy, (2008), p. 16.

¹⁴⁴ Weber, Max. *Ensaio de Sociologia*. Organização e introdução de Hans Gerth e C. Wright Mills. Tradução de Waltensir Dutra, Revisão técnica de Fernando Henrique Cardoso. Rio de Janeiro, Zahar Editora, 1977, P. 372.

Esse tema da racionalidade fria do capitalismo reflete-se também na *Teoria do romance*, sob a égide do conceito de segunda natureza. O homem figurado no romance, em virtude das estruturas postas no mundo, acaba perdendo seu enraizamento, seu substrato: ele apenas existe, mas sem qualquer interioridade que não seja proveniente do mundo das convenções, além de ser totalmente desprovida de lirismo.

“(O mundo das convenções) é uma segunda natureza; assim como a primeira (o mundo do dever-ser) só é definível como a síntese das necessidades conhecidas e alheias aos sentidos, sendo portanto impenetrável e inapreensível em sua verdadeira substância.”¹⁴⁵

Novamente podemos constatar que a problemática discutida aqui é semelhante às dos textos anteriores: a oposição entre vida autêntica e a vida ordinária e comum¹⁴⁶.

Essa impessoalidade da sociedade moderna é refletida na racionalização da vida, tema exposto por Weber em *Rejeições religiosas no mundo e suas direções*. Encontramos essa questão num trecho da obra que, ainda que longo, merece nossa atenção:

“O dinheiro é o elemento mais abstrato e ‘impessoal’ que existe na vida humana. Quanto mais o mundo da economia capitalista moderna segue suas próprias leis imanentes, tanto menos acessível é a qualquer relação imaginável com uma ética religiosa de fraternidade (...) No passado, foi possível regulamentar eticamente as relações pessoais entre senhor e escravo precisamente porque eram relações pessoais. Mas não é possível regulamentar – não no mesmo sentido, ou com o mesmo êxito – as relações entre os variáveis detentores de hipotecas e

¹⁴⁵ TR, p. 62.

¹⁴⁶ O que podemos observar como diferença nos textos de Lukács é a trajetória que ele percorre entre diversos pensadores clássicos alemães, passando de Kant a Hegel e, posteriormente, de Hegel a Marx (ao se tratar do chamado ‘velho Lukacs’). Cf. Tertulian, op. Cit. p. 32 e SS.

os razoáveis devedores dos bancos que concedem tais hipotecas: pois neste caso não há relações pessoais de qualquer tipo.”¹⁴⁷

O capitalismo, através de seu método de racionalização e cálculo desestruturou todas as bases éticas e pessoais da religião oriental e mesmo da religião antiga; e, diante dessa impessoalidade aprofundou a “alienação do homem em relação às suas estruturas”¹⁴⁸. Para Lukács, o homem moderno encontra-se fora de sua própria estrutura, que foi dilapidada pela modernidade. O trecho a seguir retrata, de forma satisfatória, tal desintegração:

*“os homens denominam leis o conhecimento do poder que o escraviza, e o desconsolo perante a onipotência e a universalidade desse poder converte-se para o conhecimento conceitual da lei, em lógica sublime e suprema de uma necessidade eterna, imutável e fora do alcance humano.”*¹⁴⁹

As leis humanas (e feita por humanos) estão fora do alcance do agir humano, e retratam nada mais que a falta de sentido do homem moderno, haja vista que as leis deveriam confirmar o sentido à vida do homem.

Um ponto importante analisado pela sociologia weberiana é o de que uma das características principais da sociedade industrial moderna é a perda de encanto do mundo devido à racionalização da técnica e do trabalho. Esse é um dos pontos mais relevantes para nosso trabalho: a questão do desencantamento do mundo. Na *Ética protestante e o espírito do capitalismo*, Weber já estava atento para o modo como a racionalização presente no ascetismo cristão e nas religiões protestantes históricas manteve-se no mundo ocidental; o conceito de vocação ou dádiva dada por Deus, não mais se restringe ao âmbito religioso, mas sim ao

¹⁴⁷ Weber (1977), op. cit. Pp. 379 e 380.

¹⁴⁸ TR, p.65.

¹⁴⁹ Idem, Ibidem.

social e ao econômico: e esse uso racional da dádiva divina decorre do modo de produção quantitativo, presente nas relações modernas.

*“O puritano quis trabalhar no âmbito da vocação; e fomos todos forçados a segui-lo. Pois quando o ascetismo foi levado para fora das celas monásticas, se fez introduzir na vida cotidiana e começou a dominar a moralidade laica, fê-lo contribuindo poderosamente para a formação da moderna ordem econômica. Essa ordem está hoje ligada às condições técnica e econômica da produção pelas máquinas, que determina com força irresistível a vida de todos os indivíduos nascidos sob este regime, e não apenas os envolvidos diretamente na ordem econômica.”*¹⁵⁰

O desencantamento do mundo relaciona-se diretamente com a racionalização do trabalho e da vida, sendo aquele a consequência direta deste. A análise da racionalização tem um fundamento inicial religioso: de alguma maneira, a religião perdeu seu caráter mágico; as religiões universalistas acabaram por minar as barreiras locais e os deuses que estabeleciam a ordem e a rotina dos grupos. A racionalização presente nas esferas religiosas, políticas e econômicas transformaram a magia em certeza de se estar vivendo e morrendo por algum motivo.

“A medida em que se desdobram os valores da cultura e são sublimados a alturas incomensuráveis, essa morte ordinária marca um fim, quando apenas um início poderia fazer sentido. A morte no campo de batalha difere dessa morte simplesmente inevitável pelo fato de que,

¹⁵⁰ Weber, Max: *A ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo, Editora Martim Claret, 2007, Pg. 140.

*na guerra, e somente na guerra, o individuo pode acreditar que está morrendo por alguma coisa.*¹⁵¹

A problemática da ausência da religião é muito sentida por Lukács; devido à conjuntura da época, o filósofo húngaro acreditava que sua época histórica era o ápice de um momento de dessacralização, do mundo abandonado por deus. Ao tratar do Dom Quixote como época na qual esse abandono começou a ocorrer, Lukács aponta para a confusão de valores e para a desorientação da vida. Trataremos desse assunto ao analisar as tipologias do romance.

Voltamos novamente ao texto *Ciência como vocação*. Essa conferência proferida por Weber em 1918 surge da seguinte questão: quais as condições necessárias para o aparecimento da racionalidade? Ao analisar as instituições universitárias americanas e alemãs, Weber diagnostica a transformação da ciência num calculo de fins e meios. Podemos pensar o processo de racionalização como aquele que consegue mostrar que não há poderes misteriosos comandando a realidade, e que tudo pode ser previsto conforme leis e teorias, que tudo pode ser dominado por meio da previsão.¹⁵²

Se, em um momento, os homens morriam velhos e plenos de vida, o homem moderno não vê o pico do progresso, pois está condenado a morrer um dia. Dito de outra maneira: se o sentido da vida é o progresso do conhecimento, ele não existe, visto que não veremos o auge do progresso. Ainda que longo, o trecho abaixo é bastante familiar à problemática tratada; ao tratar de León Tolstói, Weber profere um discurso muito próximo ao exposto por Lukács em *A Teoria do romance*, a saber: a vida do homem moderno carece de sentido, o homem moderno não é mais pleno de vida, devido aos avanços promovidos pelo ‘progresso’ oriundo da racionalização técnica. Acompanhemos o trecho a seguir:

¹⁵¹ Weber (1977), p. 384.

¹⁵² Weber (1999), p. 30.

“O conjunto de suas meditações cristalizou-se crescentemente ao redor do tema seguinte: a morte é ou não é um acontecimento que encerra sentido? Sua resposta é a de que, para um homem civilizado, aquele sentido não existe. E não pode existir porque a vida individual do civilizado está imersa no ‘progresso’ e no infinito e, segundo seu sentido imanente, essa vida não deveria ter fim. Com efeito, há sempre possibilidade de novo progresso para aquele que vive no progresso; nenhum dos que morrem chegam jamais a atingir o pico, pois que o pico se põe no infinito.”¹⁵³

Na *Alma e as formas*, a questão da ausência de sentido aparece no instante da morte, no ensaio dedicado a Beer-Hofmann, intitulado *O instante e as formas*, de 1908, Lukács pergunta:

“Alguém está morto. O que ocorreu? Talvez nada e talvez tudo. Talvez se trate somente da dor de umas poucas horas, dias ou, quem sabe meses, e logo se tranquiliza tudo e a vida anterior continue. (...) Alguém está morto. E o que fica para os vivos e o que essa queda produz, neles é o objeto das poucas novelas curtas de Beer-Hofmann.”¹⁵⁴

No ensaio Lukács comenta sobre a solidão e ligação ente os homens, examinando como as relações entre os homens são incompreensíveis, tampouco podemos mapeá-las com algum sentido. Ao comparar Beer-Hofmann com outros autores, ele aponta a dificuldade de compreensão de certos acontecimentos.

“seu caso consiste que a compreensão pode dar-se, existe mas nenhuma compreensão tem força. (...) Desde o mundo do compreender

¹⁵³ Idem, p. 31.

¹⁵⁴ AF, p. 176 e 179.

não se pode achar mais que visões ao mundo vivo. A porta que conduz a esta está eternamente fechada, e nenhuma força da alma pode contribuir a abri-la..”¹⁵⁵

Seguindo as palavras de Weber, os antigos camponeses morriam plenos de vida, pois não havia enigmas a serem desenvolvidos para que eles vivessem, a vida lhes dotava todo o sentido de que precisavam; o homem moderno, por sua vez, não tem essa felicidade:

“O homem civilizado, entretanto, coloca-se em meio ao caminhar de uma civilização, que se enriquece continuamente de pensamentos, de experiências e de problemas, pode sentir-se ‘cansado’ da vida, mas não ‘pleno’ dela.”¹⁵⁶

O interesse de Weber e do próprio Lukács pela religiosidade, por autores como Tolstói e, principalmente, Dostoiévski, é fruto de uma preocupação muito específica a época. A religiosidade tornara-se moda, em oposição ao racionalismo exacerbado do século XVIII. A literatura religiosa russa era um assunto recorrente nas reuniões do círculo da casa de Weber, e vista pelos intelectuais como oposta ao mundo racional e sem alma da sociedade moderna.

“A atração de todo o grupo (de Max Weber) pela literatura religiosa russa era uma das formas de manifestação de sua antipatia pelo universo racional e sem alma (seelenlos) do capitalismo ocidental e da sociedade industrial moderna.”¹⁵⁷

É interessante notar que, para Lukács, cultura, religião e socialismo possuem uma afinidade; ainda não se trata do Lukács marxista, mas aqui já encontramos uma crítica da sociedade burguesa, e é através da religiosidade russa que os valores da coletividade, tão ausentes na sociedade moderna industrial, chegariam até os modernos. Seria esse mundo o

¹⁵⁵ Idem, p. 184.

¹⁵⁶ Weber (1999), p. 31.

¹⁵⁷ Lowy (2008) p. 55.

responsável por fazer surgir uma nova arte. E Weber, à sua maneira, compartilha desse pensamento.

Toda a crítica presente no pensamento do anticapitalismo romântico é, para Michael Löwy, uma crítica não ao sistema capitalista, mas sim ao próprio modo ocidental de viver, uma crítica de coloração mais ética que política. Lukács irá dizer no prefácio de 1962 que a *Teoria do romance* não vislumbra encontrar uma nova forma literária, mas sim “um novo mundo.”¹⁵⁸ Será essa a orientação da *Teoria do romance* em consonância com o método das chamadas Ciências do Espírito. E é nesse ponto que surge em nossa análise a questão da “epistemologia de direita”, que é personificada na utilização dos “tipos ideais”.

Em *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, Weber usa um arcabouço teórico para corroborar na compreensão da racionalização da vida do homem através da fé e do trabalho: trata-se dos tipos-ideais, uma criação pura e abstrata por meio da qual busca-se organizar a realidade e tentar explicá-la.

*“Obtem-se um tipo ideal mediante a acentuação unilateral de um ou vários pontos de vista, e mediante o encadeamento de grande quantidade de fenômenos isoladamente dados, difusos e discretos, que se podem dar em maior ou menor número, ou mesmo faltar por completo, e que se ordenam segundo os pontos de vista unilateralmente acentuados, a fim de se formar um quadro homogêneo de pensamento.”*¹⁵⁹

Os “tipos ideais” podem ser encarados como um instrumento conceitual de objetividade nas ciências sociais, e sua função será a aproximação com o material estudado;

¹⁵⁸ TR. 16.

¹⁵⁹ Weber, Max. *A ‘objetividade’ do conhecimento nas ciências sociais*. Traduzido por Gabriel Cohn. In Cohn, Gabriel. *Weber (Coleção Grandes cientistas sociais)*. São Paulo, Editora Ática, 1979, pg. 106.

sua construção não é genérica ou mediana, mas se aproxima histórica e culturalmente para demarcar a “singularidade das manifestações da cultura.”¹⁶⁰

Ao tratar de Cervantes, Lukács faz a seguinte colocação:

“Sua visão emergiu no ponto em que se dividiam duas épocas históricas, ele as reconheceu e compreendeu, elevando a problemática mais confusa e erradia à esfera luminosa da transcendência inteiramente franqueada, inteiramente convertida em forma.”¹⁶¹

Tendo o mundo helênico como tipo ideal de unidade do ser, a época moderna e suas variações, estão em visível oposição. Cervantes é um dos que conseguem diagnosticar essa dualidade entre mundo antigo e mundo moderno.

“Cervantes vive no período do último grande misticismo, da tentativa fanática de renovar a religião agonizante a partir de si mesma; no período da nova visão de mundo, emergente em formas místicas. (...) (que) o mais puro heroísmo tem de tornar-se grotesco e (que) a fé mais arraigada tem de tornar-se loucura quando os caminhos para uma pátria transcendental tornaram-se intransitáveis.”¹⁶²

Em relação ao modelo ideal, *Dom Quixote* está menos distante dessa totalidade épica, enquanto *A educação sentimental* se encontra mais afastada; entre estas, há *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* e as obras de Tolstói. Será sob esse solo teórico que se dará as tipologias presentes na segunda parte da *Teoria do romance*, da qual trataremos a seguir.

Para finalizarmos esse momento do trabalho, notemos que Schiller, Kierkegaard e Weber têm papéis muito distintos na *Teoria do romance*, assim, podemos interpretar esses três pensadores como responsáveis pelo caminho estético, ético e metodológico do escrito

¹⁶⁰ Cf. Dihel, Astor Antônio. *Max Weber e a história*. Passo Fundo – RS, UPF Editora, 2004, p. 35 e 36.

¹⁶¹ TR, pg. 137.

¹⁶² TR, p. 106.

lukácsiano, sempre tendo em vista a problemática da cisão na modernidade. Para Schiller, aquilo que poderia reunificar os impulsos racionais e morais no homem estaria no impulso lúdico, na beleza e, em alguns casos, no sublime, ainda que essa saída fosse somente ideal. Kierkegaard, por sua vez, realizou, através do salto de fé, o ato de transformar eticamente sua vida, fugindo das convenções sociais e se tornando um ser único, livre o quanto possível do desespero. E o índice weberiano acentua a cisão, refletida nos limites metodológicos adotados pelo jovem Lukács, sintetizada na oposição entre a “ética de esquerda” e a “epistemologia de direita”: a realidade, a história e a cultura podem ser compreendidas, mas apenas idealmente; o mundo se tornou ausente de significados e o que nos resta é a resignação quanto aos avanços do capitalismo e a essa eterna cisão, aonde vamos criando abismos cada vez maiores em relação a nós mesmos.

6. O homem cindido sob o ponto de vista da filosofia da história

6.1 Surgimento da Filosofia para “configurar” a realidade: primeira cisão

Para Lukács, o surgimento da filosofia indicia que algo foi perdido nesse “mundo fechado e perfeito”. Na epopéia antiga a vida era essencial por fazer-se essência de si própria (pois vida e essência não se separavam¹⁶³), os gregos não necessitavam de questões filosóficas, uma vez que possuíam apenas respostas, soluções e formas. Quando a substância começa a desvanecer-se, ainda no mundo antigo, surgem, as perguntas; portanto, o grego antigo findou por “inventar a produtividade de espírito”; o mundo, com suas questões tornava-se cada vez maior, e o ser humano, munido de suas incertezas, cada vez menor. A busca pela objetividade metamorfoseou-se numa busca eternamente inconclusiva: todo o universo conceitual produzido pelo homem apenas mostrava a realidade como ela poderia ou deveria ser, e essa busca explicativa da realidade acabava por extinguir a própria vida substancial. Neste momento a cisão entre empírico e inteligível começa a tomar corpo. Configura-se aqui, também, um primeiro sintoma do mundo ausente de sentido, o qual a razão agora pode explicar e encontrar um motivo das coisas serem do jeito que são. De certa maneira, a configuração da realidade, propiciada pela filosofia, tem essa função: explicar a realidade para dar-lhe algum sentido.

“Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo depositário de suas vidas: a totalidade.”¹⁶⁴

Lukács chama a era da epopéia o momento no qual o mundo era homogêneo, perfeito e fechado; ou seja, a totalidade do ser era possível enquanto tudo era homogêneo. Se Homero

¹⁶³ Em “A Evolução Política de Lukács 1909-1929”, Michael Löwy cita a estrutura do ensaio *Metafísica da Tragédia* como sendo portador de um dualismo entre a vida-viva ou verdadeira, de um lado; e, do outro, a vida não-viva, ordinária, comum; este é um apontamento que se tornará claro durante a escrita da *Teoria do romance*: a questão da tragicidade do mundo moderno. Cf. Löwy (1998).

¹⁶⁴ TR, p. 31.

percebeu a imanência da vida, Platão relatou sua transcendência, e essa passagem se deu na trajetória apreendida pela filosofia da história, por meio das seguintes configurações: a epopéia, a tragédia e a filosofia. Enquanto o grego helênico vivia uma vida plena de sentidos, o autor trágico foi aquele que diagnosticou sua perda de sentido, enquanto o filósofo buscou os motivos de tal afastamento. Quando a configuração trágica respondeu de que maneira a vida torna-se essencial, ela apontava, através do dever-ser, que a vida perdera sua imanência. O ser foi substituído pelo dever-ser, o que fez o homem perder a imediaticidade.

Por não encontrarmos a verdadeira essência da vida nesse novo mundo (cada vez maior) acabamos por criar abismos entre a alma e a estrutura, entre o eu e o mundo. E o herói moderno (aquele que nos representa) é aquele que, para encontrar sua própria vida, deverá perder a vida simples. Não existe aqui mais a totalidade: a vida humana não serve nem de contraste com a vida essencial do homem, e suas paixões soarão apenas como empiria. Platão mostrou que esse novo homem, sábio, mas separado da essência, irá preferir o mundo real em favor do mundo transcendente. O homem moderno cindido escolheu o lado da razão, e abandonou o lado material com o consentimento da filosofia.

O mundo ganhou proporções grandiosas a tal ponto que, segundo Lukács, homem moderno não poder voltar a respirar num mundo fechado, como os helênicos¹⁶⁵; no mundo múltiplo e complexo, contudo, o homem não passa de um objeto de si mesmo, somente em busca de novas configurações.

Ao perder o mundo fechado e perfeito da antiguidade, o homem tornou-se um criador de totalidades artificiais: através da criação intelectual, isto é, do romance, o homem procura configurar a realidade, mas apenas abstratamente. Diante do esfacelamento da totalidade originária, ainda foi possível, acentua Lukács, tentar restaurar outra totalidade na época cristã, contrapondo a alma perdida em pecados e a redenção absurda, mas esperada. Por um

¹⁶⁵ Idem, p. 33.

momento, autores como Giotto, Dante, São Tomás e São Francisco conseguiram dar uma totalidade ao mundo; a presença da igreja e do cristianismo aparecem, então, como a última possível maneira de criar uma totalidade no mundo.

É pertinente, para entender a posituação da Idade Média realizada por Lukács nesse momento da obra, tecer duas informações: A primeira é acerca da escolha de Lukács por esse período da história: trata-se de “configurações culturais”, ausentes de apelo econômico ou religioso; tais formações culturais são “o universo grego-homérico, a espiritualidade literária e religiosa russa, o misticismo cristão, hindu ou judeu.”¹⁶⁶ O segundo aspecto relevante dessa questão aponta para o caráter anticapitalista romântico de onde *A Teoria do romance* surgiu: trata-se da oposição ao modo de vida da sociedade burguesa, pautada no individualismo e na racionalidade; por trás do cristianismo primitivo, há uma comunidade coletivista, que é a única capaz de produzir culturas e artes autênticas.¹⁶⁷

Ainda assim, o tom de nostalgia prevalece, o mundo moderno é carente duma totalidade espontânea do ser. O homem perdeu o mundo fechado do período helênico e não conseguirá trazer outro. E toda construção intelectual posterior apenas fortaleceu essa busca individual por uma totalidade, ainda que artificial.

*“O céu estrelado de Kant brilha agora somente na noite escura do puro conhecimento e não ilumina mais os caminhos de peregrinos solitários – E, no novo mundo, ser homem significa ser solitário.”*¹⁶⁸

¹⁶⁶ Cf. Löwy (2008), p. 27.

¹⁶⁷ A primeira obra de Lukács, *A história da evolução do Drama Moderno*, defende que o marxismo e o socialismo podem ser vistos como a síntese de um movimento coletivista, criadores da verdadeira cultura que surgiu desde o catolicismo da idade média, inclusive nomeando como exemplos dessa expressão artística autêntica Dante e Giotto. Cf. Löwy (2008), p. 57.

¹⁶⁸ TR, p. 34.

6.2 Nostalgia dos tempos helênicos

Seguindo a leitura meta-histórica efetuada pelo filósofo húngaro, cada período histórico tem uma forma literária correspondente; de um mundo onde vida e essência são uma única e mesma coisa só é possível que surja personagens como Ulisses e épicos como *A Odisseia*, da mesma maneira que o romance irá retratar a época de desabrigo do homem moderno. Assim como nessa falta de chão para se guiar e de teto sob o qual se e proteger, é que surgirá a forma romanesca de literatura¹⁶⁹.

Enquanto na forma épica a essência e a vida andam juntas, na tragédia ocorre uma primeira cisão. O homem trágico, ainda que sem o brilho da sua essência, ainda mantém-na como horizonte possível, como valor absoluto a ser alcançado.¹⁷⁰ A tragédia questiona de que maneira a essência pode se tornar vida. Novamente aqui encontramos a problemática da vida autêntica e com ela a pergunta: como fazer da vida uma Vida-viva, e não somente uma caricatura?

*“A tragédia grega situava-se para além do dilema entre proximidade da vida e abstração, porque para ela a plenitude não era questão de aproximação à vida, a transparência do diálogo não era a superação de seu caráter imediato (...) o seu sentido artístico é conduzir a essência, situada além de toda a vida, à vivacidade e à plenitude.”*¹⁷¹

O herói trágico carrega consigo uma solidão lírica que transparece por meio do monólogo, ele é isolado por não ser como os outros, não participar da comunhão dos demais, na medida em que o destino o coloca além dos outros, e isso faz dele um sujeito solitário. Sua solidão será problemática, pois é uma solidão involuntária, de alguém que quer voltar às

¹⁶⁹ Esse retorno à Epopéia grega também se encontra na Estética de Hegel. Lukács cita inclusive Hegel, ao afirmar que “o romance é a epopéia burguesa moderna.” Cf. TR, p. 55.

¹⁷⁰ É por esse motivo, atesta Lukács, que a tragédia manteve sua essência dos tempos antigos até os nossos sem pedir uma nova forma, ao contrário da epopéia. (Cf. TR, p. 39).

¹⁷¹ TR, p. 40.

graças da comunidade. De certa maneira, o herói trágico é aquele que vê os outros como uma multidão barulhenta e carnavalesca, da qual ele se afasta. O herói trágico luta contra o destino e está fadado ao fracasso iminente; essa característica de uma luta ainda essencial possibilitou à forma da tragédia manter-se intacta com o passar do tempo, ao contrário da forma épica que desapareceu para dar espaço a uma nova forma literária, o romance e que indica um novo tipo de homem. Já não é mais característica da tragédia, tampouco da filosofia, a imanência do sentido da vida; apenas aspirar a uma vida autêntica ausente de qualquer molde externo é característica forte do herói trágico.

Aquilo que diferencia a tragédia da filosofia é pré-condição do herói épico, se há um objeto presente na épica e que foi deixado de lado, esse é a vida. E isso é expresso de forma clara n'A *Odisseia*. A narrativa de Homero sobre a volta de Odisseu expressa muito bem o que o pensador húngaro tem em vista quando retrata o herói épico. Está na epopéia grega a origem da forma empírico-metafísica, que une ação e pensamento, ou em outras palavras, imanência e transcendência, características que nunca estiveram separadas no homem épico.

“O sujeito da épica é sempre o homem empírico da vida, mas sua presunção criadora e subjugadora da vida transforma-se, na grande épica, em humildade, em contemplação, em admiração muda perante o sentido da clara fulgência que se tornou visível a ele, homem comum da existência cotidiana, de modo tão inesperadamente óbvio.”¹⁷²

Ocorre ao herói épico, num primeiro momento, ter seu destino revirado pelas manobras do acaso; um recanto do mundo é sua única realidade; esse herói cristalizará a experiência de seu destino, objetivado e formado. Essas três características são visíveis na *Odisseia*, conforme veremos nos dois trechos a seguir.

¹⁷² TR, p. 48.

O primeiro trecho corresponde ao canto X; Odisseu narra a Alcínoo quando ele e seus companheiros chegaram a ilha da feiticeira Circe; ajudado por Hermes, Odisseu consegue salvar seus amigos dos encantos da feiticeira, e eles permanecem por um ano na ilha. Em busca de alimento, alguns dos homens de Odisseu encontram a morada da bela feiticeira Circe, que os chama a entrar. Todos obedecem, exceto Euríloco. Assim que eles entram, são colocados em frente a alimentos dos melhores tipos, mas a feiticeira os transforma em porcos. Euríloco escapa e conta aos outros, que esperam na praia, o ocorrido. Odisseu, mesmo contra a vontade do amigo, se propõe a subir rumo à morada de Circe:

*“Podes ficar, Euríloco, à beira-nave
Escura e côncava bebendo e enchendo o ventre,
Que irei cumprir o duro encargo que me cabe.”¹⁷³*

Enquanto Odisseu vai rumo aos amigos que viraram porcos, Hermes surge diante dele, alertando-o. O mensageiro grego dá ao herói uma erva (que só pode ser recolhida pelos deuses) para escapar às trapaças de Circe, e alerta-o que ela tentará feri-lo, e se escapar, a feiticeira o chamará a deitar-se com ela. Nessa ocasião, ele poderá salvar seus amigos. Odisseu vai rumo à moradia de Circe, e tudo ocorre como Hermes lhe alertou.

Ao ser questionado pela feiticeira sobre o porquê de não comer nem beber em seu palácio, Odisseu responde:

*“Que homem, regido pela correção, de comes
E bebes lembra de locupletar-se, antes
Que possa ver os companheiros frente a frente,
São e salvos? Se o que desejas é de fato
Que eu beba e coma deixa que eu vislumbre os caros
Amigos libertados com meus próprios olhos.”¹⁷⁴*

¹⁷³ Homero, Op. Cit. p. 301.

E, diante de tais palavras, Circe desfaz seu feitiço e os porcos voltam a ser os amigos e soldados de Odisseu. O herói volta ao barco, na praia e chama os que lá ficaram para o palácio da Circe, pois lá há alimentos para todos. Na contagem do herói grego, eles passaram uma noite na mansão da feiticeira; todavia, o tempo que passou verdadeiramente foi de um ano. Odisseu pede a Circe que o ajude a voltar para casa, que atende seu pedido, mas não sem antes alertar ao herói que este descesse ao Hades.

As relações entre os homens e os deuses merecem uma atenção especial aqui: os deuses estão no mundo, ajudam os homens em suas empreitadas e, se preciso, desafiam os outros deuses. Não existe, neste momento, oposição entre vontade humana e divina; os homens são auxiliados por deuses (tal como Odisseu é alertado por Hermes sobre as armadilhas preparadas por Circe.).¹⁷⁵

A segunda passagem está presente no canto XXII, nele é narrado o momento em que Odisseu (que foi transformado em velho mendigo) supera o desafio feito pelos homens que estão em seu palácio cobiçando a mão de sua esposa e seu reino. Ao voltar a ser Odisseu, ele e seu filho Telêmaco iniciam o assassinio aos pretendentes de seu reino.

Um a um, Odisseu e seu filho Telêmaco vão assassinando os homens que estão no palácio, bebendo do vinho e comendo da comida do general, até então dado como morto. Pai e filho contam com a ajuda de Eumeu, servo que tranca as portas para que ninguém lhes atrapalhe; e isso chama a atenção de Agelau, um dos pretendentes:

“Nenhum de nós escala a porta alta e chama

A gente fora? Acolheriam ao nosso alarme!

O herói nos lançaria o derradeiro dardo!”¹⁷⁶

¹⁷⁴ Idem, p. 307.

¹⁷⁵ Em “A Modernidade e a Teoria do romance”, Martins aponta o mote central d’A Odisséia: a volta de Odisseu à Itaca. Cf. Martins, William Oliveira. *A Modernidade e a Teoria do romance de G. Lukács*. Revista de Iniciação Científica da FFC, v. 8, n.3, 2008. p. 266.

¹⁷⁶ Homero, Op. Cit. p. 661.

A matança prossegue; alguns cortejadores arrumam lanças, que são disparadas contra pai, filho e servos; com a intervenção de Atena, eles erram o alvo e sofrem a vingança de Odisseu, que almeja, acima de tudo, a Justiça. Em certa passagem, um dos cortejadores pede clemência, dizendo que sua postura sempre foi comedida; o pai de Telêmaco não tem misericórdia do coitado, alegando que, ainda com sua postura equilibrada, ele também duvidou da volta de Odisseu.

*“Assim falando, a mão compacta busca a espada
Que Agelau derrubara, agônico, no chão.
Na altura do pescoço, a lâmina o decepa,
E o crânio balbuciante rola pelo pó.”¹⁷⁷*

Por fim, a justiça almejada por Odisseu é parcialmente alcançada. Ao examinar a sala, vê apenas o corpo e o sangue dos pretendentes, que não lhe respeitaram o lar, o filho e a esposa, tantos corpos quantos peixes físgam no mar os pescadores.¹⁷⁸ O pai de Telêmaco, por fim, manda chamar a ama Euricleia, e faz-lhe um pedido: separar as servas que lhe respeitaram das que lhe ultrajaram; a ama aponta dez servas que faltaram com respeito à casa de Odisseu e a sua mulher Penélope, e estas são mortas enforcadas, enquanto as demais serviçais limpam a sala onde ocorreu o massacre.

Nestas duas passagens pode-se notar na postura de Odisseu aquilo que Lukács chama de “totalidade”: em nenhum momento, o general vacila entre o que quer e o que deve fazer, pois esse abismo inexistente no homem grego. Não há, nas ações do pai de Telêmaco, nenhuma dúvida, nem tipo algum de relutância ante as manobras do acaso. Sua postura é, ao mesmo tempo, ética e empírica. O mundo de Odisseu é, nada mais, que uma parte do caminho até sua Ítaca, e as pessoas, sejam deuses ou mortais, são nada além de um norte à sua esposa e filho.

¹⁷⁷ Idem, p. 671.

¹⁷⁸ Idem, p. 673.

O herói de Homero ainda está em companhia dos deuses, que intercedem a seu favor e casualmente alteram os rumos do destino a favor dele.

Não obstante os deuses ainda estarem ao lado do homem antigo, Odisseu incorpora a própria justiça divina ao matar todos os possíveis pretendentes de Penélope, sendo que os deuses estão ao seu lado, deixar algum pretendente vivo (ou qualquer um que tenha desrespeitado seu lar) é uma afronta. Odisseu não representa a vingança do homem que teve sua casa desrespeitada, mas, acima de tudo, aquele que incorpora a justiça divina ante aqueles que já não mais acreditavam.¹⁷⁹

A filosofia da história que aqui é esboçada aponta para esse movimento ao mesmo tempo circular e progressivo de perda da essência e tentativa de a ela retornar. Se o mundo grego apresenta uma totalidade entre vida e essência, esta se perde através da modernidade e o que indica essa mudança é a forma literária romanesca. Ainda que perdida, o homem continua sua busca pela totalidade, e tal procura será o mote da literatura romanesca.

¹⁷⁹ Esse problema entre vingança, justiça e moral apresenta-se em grande parte da obra do Lukács marxista, em textos anteriores à *História e Consciência de Classe*; é famosa a menção ao artigo “O Bolchevismo como problema Moral”, onde o escritor húngaro afirma não poder concordar com a postura de Raskolnikov, herói de *Crime e Castigo*, que chega à verdade através da mentira. Cf. Konder, Leandro *Fontes do pensamento Político: Lukacs*. Porto Alegre, LP&M Editora, 1980.

6.3 Possível retorno da epopéia: a Divina Comédia

Lukács não explicita acerca do desenvolvimento da história, ou seja, sobre as razões que provocaram a expulsão dos deuses do mundo, mas tece diversos comentários sobre esse mundo abandonado pelos deuses, que se torna demoníaco. Sua filosofia da história apenas constata o avanço da modernidade, apontando alguns elementos progressistas e outros nostálgicos. Por exemplo, na igreja medieval, diz Lukács, surgiu uma nova polis, a religião cristã medieval conseguiu criar uma nova unidade, uma nova harmonia: por mais um momento, a humanidade alcançou um sentido e uma harmonia (ainda que pela última vez).

“o abismo perdeu o perigo das profundezas efetivas, mas todas as suas trevas, sem nada perder da luz sombria, tornaram-se pura superfície e assim se inseriram á vontade numa unidade integrada de cores (...) o caráter incompreensível e eternamente inacessível do mundo redimido foi assim trazido para perto, para o alcance da vista.”¹⁸⁰

Para Lukács, ainda é possível encontrar em autores como Dante a questão da totalidade. Tudo gira em torno da trajetória do herói rumo ao Inferno, ao Purgatório e ao Paraíso. Não se trata de uma biografia nem de uma reconciliação entre a vida e a forma. Ambos ainda são uma coisa só, que se organizam conforme o percurso do poeta: do caos e desorganização do inferno, parte-se rumo à organização e configuração da totalidade no Paraíso; a contribuição de Dante é estar presente em todas essas configurações¹⁸¹. Sobre *A divina comédia*, Lukács faz a seguinte observação:

¹⁸⁰ TR., p. 35

¹⁸¹ “O único elemento que liga os versos, reúne os cantos, junta as três partes, é a pessoa do próprio poeta, constantemente presente. Do começo do Inferno até o fim do Paraíso, é Dante quem fala.” Carpeaux, O. M. Prefácio à Divina Comédia, pg. 8 in Dante, *A divina comédia*. Tradução, comentários e notas de Ítalo Eugênio Mauro, prefácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo, Ed. 34. 2008.

“antes do início jazia um caos irredimível, após o término, uma segurança da redenção, agora livre de perigo.”¹⁸²

Em nenhum momento, o personagem da *Divina Comédia* encontra-se só, ora em companhia de Virgílio, ora em companhia da própria Beatriz, ele está caminhando. Não há nele cisão, sequer saudade de lugar algum, pois o poeta está ligado tanto ao aspecto terreno da vida (o poeta latino) quanto ao “supremo Saber” (na figura de Beatriz). Pode-se mesmo pensar em Dante como um sujeito onde forma e vida se encontrarão ao fim de sua peregrinação. As três esferas da além-vida já estão configuradas, ainda que artificialmente; e, por mais problemático que o indivíduo seja, isso não reflete no mundo exterior, tão pouco em seu interior; ainda que de forma artificial, interioridade e exterioridade estão interligados aqui: são as atitudes terrenas as responsáveis pelo local onde os indivíduos repousarão (ou sofrerão castigos) após a morte. A totalidade do mundo medieval é dada pelo catolicismo, ainda que artificialmente; conforme dito há pouco, esse catolicismo ao qual Lukács se refere tem muito mais da mística dos filósofos cristãos medievais do que da religião católica, bem como as expressões artísticas do mesmo período. Citaremos a seguir, três passagens que podem corroborar o que foi dito até então.

Dante é resgatado de uma selva escura por Virgílio, que o levará a conhecer os misteriosos locais pós-morte. E, enquanto observador, Dante depara-se com os que nasceram antes de Cristo e não foram batizados, bem como com aqueles que impediram os ideais políticos do autor, assim como com os que semearam a injustiça na terra, como é o caso do papa Nicolau III, praticante de simonia (venda de indulgências). Dante é confundido com Bonifácio VIII, sucessor de Nicolau:

“‘Já estás aí plantado?’ foi seu grito,

‘Bonifácio, já estás aí plantado?’

¹⁸² TR, p. 84.

De vários anos enganou-me o escrito

Das riquezas estás já tão saciado

Pra que ultrajaste a formosa mulher

Após tê-la com dolo conquistado?''¹⁸³

Dante também encontra, já no Purgatório, o conterrâneo Sordello, que mostra ao poeta Fiorentino diversos chefes de estado que se arrependeram dos pecados no fim da vida, e estão à espera da redenção divina. Dante esperará o por do sol em companhia de todos estes:

“’Antes de o pouco sol ir se aninhar’

Começou o mantuano, se dispostos

Estais no meio destes a restar

Melhor, desta beirada, atos e rostos

Conhecereis de cada um, em troca

De lá embaixo ficar entre eles postos.’’¹⁸⁴

Por fim, no Paraíso (que está ordenado a partir da cosmologia aristotélica), Dante é guiado dessa vez por Beatriz e novamente encontra personagens diversos, como o seu trisavô Cacciaguda, que lhe conta sobre os tempos áureos de Florença, e que anuncia ao próprio poeta o exílio que ele sofrerá por conta de seus ideais republicanos.

O trisavô reconhece Dante, e pede-lhe que reze pelo bisavô, que ainda se encontra no Purgatório:

“ ‘Ó fronde minha que, só a tua espera,

Já me aprazeste, a tua raiz fui eu.

Deves saber que quem se considera

¹⁸³ Dante, op. cit. p. 147.

¹⁸⁴ Idem, p. 303.

Que primeiro o teu nome recebeu

E ora no monte a se purgar padece

Foi o teu bisavô e filho meu;

E bom seria que agora, por tua prece

Do primo giro a sua dura fadiga

Já de cem anos encurtar pudesse. ’’¹⁸⁵

Há uma mistura de vida e essência, de humano e divino durante seu caminhar no paraíso, o que apenas confirma a totalidade, seja interna ou externamente.¹⁸⁶ O poeta latino é considerado por Lukács o melhor exemplo de transição da epopéia para o romance: mesmo completos, os personagens dantescos já possuem certa individualidade, o que os torna verdadeiras personalidades.

Teoria do romance é um texto marcado pelo pensamento de Hegel. Lukács aponta que a obra representou sua passagem “de Kant para Hegel”¹⁸⁷. Tanto pela historicização das categorias estéticas quanto a presença da dialética universal dos gêneros literários são marcadas pelo pensamento hegeliano. A dialética das formas presentes na *Teoria do romance* busca um movimento de superação histórico-filosófica determinado pelo curso da arte: para Lukács, a arte é problemática exatamente por descrever um mundo fora dos trilhos, enquanto que, em Hegel, a arte é problemática exatamente porque o mundo deixou de ser.

¹⁸⁵ Idem, p.597.

¹⁸⁶ Pode-se fazer um paralelo entre a passagem de Dante e Beatriz no paraíso e seguinte trecho de Schiller: “São dois os gênios que a natureza nos concebeu como acompanhantes pela vida. Um deles, sociável e encantador encurta nossa viagem extenuante com seu jogo animado, torna leve os grilhões da necessidade e nos conduz, entre alegrias e brincadeiras, até os lugares perigosos em que temos que agir como puros espíritos, deixando para trás tudo o que é corpóreo, até o conhecimento da verdade e até o exercício do dever.” Cf. Schiller (2011), p. 59.

¹⁸⁷ Todas essas informações encontram-se no prefácio crítico à *Teoria do Romance, escrito em 1962*.

Lukács não pretendia fazer uma leitura estritamente hegeliana da arte, mas sim diagnosticar o pessimismo e o desespero presentes no início da primeira década do século XX a partir das categorias artísticas e suas superações. É o que ele chama de “kierkegaardização da dialética histórica hegeliana.”¹⁸⁸

¹⁸⁸ Cf. TR. p. 15.

7. A tipologia da forma romanesca

Na segunda parte de *A Teoria do romance* encontra-se o caminho tomado pela literatura romanesca e esboçado na filosofia da história: do idealismo abstrato à tentativa de síntese, culminando com o apontamento da literatura russa do séc. XIX, ora como uma volta ao romance da desilusão, ora como a síntese de uma nova arte (e, por que não dizer de uma nova moral).

Nesse momento, o autor utiliza parcialmente o modelo dos tipos-ideais, aproximando-se da metodologia pertencente às ciências do espírito. Conforme descrito anteriormente o tipo ideal consiste numa generalização de pontos principais de um determinado assunto. Tanto Max Weber quanto Georg Simmel operam com os tipos ideais, ainda que de formas diferentes; enquanto Weber usava o tipo ideal como uma ferramenta para interpretar os fatos, Simmel se valia dessa metodologia com uma visão mais interpretativa.¹⁸⁹

O uso do tipo ideal, nessa segunda parte da obra, recebeu inúmeras críticas, dentre eles o próprio Lukács, em seu prefácio crítico de 1962. Sobre o método, afirma:

“Virou moda formar conceitos gerais sintéticos a partir de alguns poucos traços, a maioria das vezes apreendidos pela mera intuição, de uma escola, de um período etc., dos quais a seguir se descia dedutivamente aos fenômenos isolados, e assim se acreditava alcançar uma visão abrangente do conjunto.”¹⁹⁰

¹⁸⁹ Renata Altenfelder Garcia Gallo, em sua dissertação de mestrado, aponta de forma sucinta e elucidativa as concepções de tipo ideal para ambos. Ver Gallo, Renata Altenfelder Garcia. ‘*A teoria do romance*’ e ‘*O romance como epopéia burguesa*’: um estudo comparado da concepção de Romance em Georg Lukács. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2012, p. 56 ss.

¹⁹⁰ TR, p. 9.

Dada a precariedade levantada pelo próprio autor, as obras escolhidas acabavam situando-se no esquema utilizado por Lukács, aprisionando autores como Cervantes, Flaubert e Tolstói numa espécie de “camisa de força conceitual” e deixando outros escritores de lado.

Basta lembrar que romancistas como Defoe, Fielding ou Stendhal não encontraram lugar no esquematismo dessa construção: que o autor da ‘Teoria do romance’ vira de ponta cabeça, com arbitrariedade ‘sintética’, a importância de Balzac e Flaubert, de Tolstói e Dostoiévski etc. etc.”¹⁹¹

Ainda que Lukács trate a *Teoria do romance* como uma passagem da filosofia kantiana (e do neokantismo) para o pensamento hegeliano, essa passagem ainda é falha, pois para ele o movimento dialético das formas literárias é simplesmente ignorado pela tipologia feita na obra: os autores tem pouca ou nenhuma relação com a história.

“O movimento da história é totalmente desconsiderado nas tipologias, logo, é insuficiente no estudo do objeto proposto por Lukács - o romance - que só surge porque a matéria histórica e seu processo dinâmico o permitiram.”¹⁹²

Por estas razões, a segunda parte da obra pode ser encarada como um misto da metodologia weberiana e a filosofia ensaística do próprio Lukács, juntamente como esboço, como primeira tentativa de se aproximar com a filosofia da história e um sistema filosófico.

¹⁹¹ Idem, p. 10.

¹⁹² Gallo, op. cit., p. 57 e ss.

7.1 Dom Quixote e o demonismo

O primeiro caso de romance descrito por Lukács é o do idealismo abstrato, no qual se verifica no personagem o estreitamento da alma diante do mundo. Na *Teoria do romance*, o idealismo abstrato é aquele que

*“com a crença mais autêntica e inabalável, deduz do dever-ser da idéia a sua existência necessária e enxerga a falta de correspondência da realidade a essa exigência a priori como o resultado de um feitiço que pode ser exorcizado e redimido pela descoberta da palavra mágica ou pela batalha intrépida contra os poderes sobrenaturais.”*¹⁹³

O herói romanesco do idealismo abstrato é aquele que luta para recolocar o mundo nos seus trilhos, ainda que o mundo não precise de sua batalha. Mesmo que a realidade tenha sofrido inúmeras alterações, o herói do idealismo abstrato não enxerga a realidade como ela é, mas como ela foi. A postura do herói do idealismo abstrato carrega um tom de comicidade devido à falta de sentido em suas lutas; resta ao herói se adequar à realidade ou se afastar, seja por nostalgia de um passado ideal, seja por puro desprezo. É preciso criar um sentido à realidade, que carece de sentido.

Siegfried Kracauer, a propósito da edição de *A Teoria do romance*, faz uma resenha da obra em 1921 e anota a seguinte observação: a filosofia dos últimos séculos não foi eficiente em constituir um sentido para a realidade; desde o desmoronamento da religião, um espaço vazio ficou na alma, é a partir da necessidade de uma religião que surgem obras como a de Lukács, seu objetivo é apontar uma nova moral e diagnosticar o desespero ante a época moderna, e isso é feito a partir da literatura romanesca.

¹⁹³ TR, p. 100.

“Em um conciso volume que recebe o modesto título de ‘Teoria do romance’, o filósofo Georg von Lukács vislumbra nossa situação histórico-filosófica com uma penetração inaudita. ‘Em que época histórica são possíveis, em geral, os grandes romances?’ assim segue a questão fundamental proposta pelo pensador; e ele responde partindo de uma metafísica na qual se concentra o ardente desejo do presente por uma nova manifestação de Deus no mundo.”¹⁹⁴

É o idealismo abstrato, primeiramente, que mostra a inadequação entre a alma e a vida; e é a luta do herói frente a um mundo que não será abalado de forma alguma que acaba por provocar os mais curiosos embates:

“Ação e reação, portanto, não possuem em comum nem alcance nem qualidade, nem realidade nem direção do objeto. Por isso, sua relação mútua nunca poderá ser uma verdadeira batalha, mas só um grotesco desencontro recíproco ou um embate igualmente grotesco, condicionado por mútuos mal entendidos.”¹⁹⁵

A obra que é analisada com mais minúcia no primeiro caso da tipologia lukacsiana é, dentre outras, *Dom Quixote*, de Cervantes¹⁹⁶; visto que neste contexto o mundo foi abandonado por Deus, a religião ainda tentava se renovar e os valores estavam em relativa

¹⁹⁴ Krakauer, Siegfried. *Estética sin territorio*. Edición y traducción: Vicente Jarque. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2006.

¹⁹⁵ TR, p. 101.

¹⁹⁶ Lukács faz uma leitura romântica de Dom Quixote: desde sua escrita até meados do século XVIII a obra era vista como estritamente paródica às novelas de cavalaria. Essa leitura se alterou radicalmente por conta dos românticos alemães (que exerceram forte influência no pensamento Lukacsiano, como demonstrado anteriormente.); ao enxergarem Dom Quixote como um romance, estes apontavam nas atitudes do cavaleiro da triste figura um caráter simbólico, onde se explicitava a luta do homem com o mundo, salientando a expressão das questões mais fundamentais do homem, de sua natureza. Essa leitura ganhou peso nos séculos seguintes, até meados dos anos de 1960. Cf. Vieira, Maria Augusta da Costa. Apresentação de Dom Quixote IN Cervantes, Saavedra, Miguel de. *O engenheiro fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Tradução de Sérgio Molina. Gravuras de Gustave Doré. São Paulo, Ed. 34, 2003. pg 18 e ss.

desordem, surge o personagem Dom Quixote, o cavaleiro da triste figura, que se vê como cavaleiro medieval após a leitura exagerada de inúmeras histórias de cavalaria.

As batalhas do “*cavaleiro da triste figura*” revelam-se como uma luta irônica entre interioridade e exterioridade e sua loucura indica a grande distância que há entre a sua alma e o resto do mundo: a aventura na venda, os moinhos de vento, o rebanho de ovelhas e a vendeira Dulcinéia Del Toboso se transformam em castelos, dragões, exércitos de mouros e musas inspiradoras.

É Dom Quixote também que sinaliza a presença do demoníaco: um deus que vê toda essa inadequação e não faz nada, amigos e companheiros que notam a loucura do cavaleiro e não reagem, demonstram que, ao invés de Deus, quem está lá é o demônio; novamente é explicitado que a literatura romanesca é a literatura do mundo sem deus.

Não há evidências claras de que Lukács quer dizer quando aponta a época de Cervantes como uma época sem Deus. Essa é uma crítica levantada por diversos comentadores, inclusive pelo próprio Lukács: a *Teoria do romance* não dialoga explicitamente com o movimento histórico, enquanto sucessão de datas e nomes, mas enquanto mudanças graduais e dois blocos distintos: a antiguidade grega e o mundo prosaico abandonado por Deus.

Kracauer, novamente, menciona o fato de, após o abandono da religião, uma nova virtude surgiu no homem moderno: os valores burgueses: o bem estar burguês substituiu os critérios religiosos de felicidade.

“Na medida em que, após Cervantes, o mundo se aburguesa, os heróis deste tipo de romance vão deixando paulatinamente de enraizarem um verdadeiro reino de ideias, e, em lugar, (Como

Dickens, por exemplo) se sentem seguros na esfera do bem estar burguês.”¹⁹⁷

Todavia, a forma épica das histórias de cavalaria não possuía mais lugar, e é na sátira aos escritos cavalleirescos que surge Dom Quixote. A forma romanesca, na qual Dom Quixote se encontra, literalmente joga as novelas de cavalaria no fogo do esquecimento, visto seu caráter apenas recreativo e pouco (ou nada) didático. A epopéia cavalleiresca narra um mundo que não existe mais e precisa ser descartada. Isso é sinalizado na passagem do livro em que as personagens esvaziam a biblioteca de Quixote.

O barbeiro e o padre estão na biblioteca de Dom Quixote, juntamente a uma ama e a sobrinha do velho, em frente a “mais de cem grandes volumes, muito bem encadernados, e outros pequenos”, a ama sugere abençoar os livros para que os maus espíritos saiam deles, o padre responde com risadas e pede os volumes para verificar se todos merecem o castigo do fogo.

“ Não – disse a sobrinha – , não há para que perdoar nenhum, pois todos foram danadores: melhor será atirá-los pelas janelas ao pátio e fazer com eles um monte e tocar-lhes fogo; ou, se não, levá-los ao quintal, e lá fazer a fogueira, para que a fumaça não ofenda.” ¹⁹⁸

Lukács também aborda esse fato na *Teoria do romance*.

“É mais que um acaso histórico que o Dom Quixote tenha sido concebido como uma paródia aos romances de cavalaria, e sua relação com eles é mais do que ensaística. O romance de cavalaria sucumbiu ao destino de toda épica que quis manter e perpetuar uma

¹⁹⁷ Kracauer, op. Cit., p. 136.

¹⁹⁸ Cervantes (2002), p. 97.

forma pura a partir do formal, depois de as condições transcendentais de sua existência já estarem condenadas pela dialética histórico-filosófica.”¹⁹⁹

O fato dos livros antigos serem jogados ao fogo sinaliza a forma em que o livro é descrito, apontando para a própria realidade: uma época onde a epopéia cavaleiresca não é mais possível, apenas o romance. O homem moderno, ao mesmo tempo em que é narrador do romance, é narrado pela própria forma romanesca. Como no caso citado anteriormente, em inúmeras passagens Dom Quixote e Sancho Pança encontram livros e histórias narradas sobre eles próprios, sobre a própria aventura.

Tanto o demonismo quanto a postura quixotesca são resultados do combate do herói que resulta no estreitamento da alma. O homem de ideias não é bem vindo no mundo prosaico, e qualquer postura sua não é nada mais que grotesca e inadequada; é o demonismo representado pelo fim das novelas de cavalaria é o responsável primeiro por dividir o homem a partir de dois caminhos.

“Surge o dilema para o estreitamento demoníaco da alma: desistir de toda a relação com o complexo ‘vida’ ou de suas raízes imediatas no verdadeiro mundo das idéias.”²⁰⁰

Viver no mundo ordinário significa abandonar a interioridade, ao passo que viver conforme certos ideais representa o deslocamento da realidade e será este último o caminho desajustado ou paradoxal trilhado pela literatura romanesca de Cervantes. O primeiro caminho será aquele que dará origem ao idealismo alemão. Há um diálogo entre Dom Quixote e o padre onde essa passagem é bem marcante: enquanto o padre escuta

¹⁹⁹ TR, p. 103

²⁰⁰ Idem, p. 108.

Quixote, após mais uma de suas aventuras, passa pela cabeça do cômico o quanto Quixote se mostra deslocado do mundo por conta de seus ideais.

“ – Ainda espero em Deus e Sua mãe bendita, flor e espelho das cavalgaduras, que prestes nos havemos de ver os dois como desejamos: tu, com teu senhor às costas; e eu, sobre ti, exercitando o ofício para o qual Deus me pôs no mundo. (...)”

“Olhava-o o cômico, e admirava-se de ver a estranheza de sua grande loucura e de que, em tudo quanto falava e respondia, mostrava ter boníssimo entendimento: só perdia as estribeiras, como já se disse outras vezes, em tratando de cavalaria.”²⁰¹

Dom Quixote representa, para Lukács, o último misticismo; o mundo já é ausente de sentido, o homem está solitário e não consegue enxergar esse novo mundo; em inúmeras partes da obra o herói sofre algum tipo de violência e culpa criaturas sobrenaturais ou demônios por seus sofrimentos. Os personagens de Cervantes são irônicos, pois estão situados em caminhos que não chegarão a lugar algum; a luta que eles travam entre mundo exterior e mundo interior é o grande mote do Dom Quixote. O cavaleiro da triste figura visualiza os valores da cavalaria como aqueles que o fará chegar até a verdade.

A ironia presente na obra de Cervantes é tratada por Lukács como uma correção da fragmentariedade, imbuída de desencontros e de solidão.

²⁰¹ Cervantes (2002), p. 683.

“as relações inadequadas podem transformar-se numa ciranda fantástica e bem ordenada de mal-entendidos e desencontros mútuos, na qual tudo é visto sob vários prismas.”²⁰²

A própria forma do romance cervantino aponta para a face irônica das personagens, a história de Dom Quixote consegue intercalar uma ponte entre o homem que possui a alma vergada por ideias e a realidade que não suporta um sujeito assim. Essa hostilidade sofrida por Dom Quixote é refletida pelos próprios nomes dos capítulos; em todos eles, o herói tem alguma aventura grotesca e irrealizável; a alma, de tão estreita é hostilizada e ridicularizada pelo mundo.²⁰³

Outros autores também assinalaram o distanciamento ente o homem e a realidade e na relação o estreitamento da alma: Dickens, Gogol, Balzac. É em Dickens que esse indivíduo acaba por sucumbir à sociedade: os valores almejados são os valores burgueses, e é irônica a inadequação desse herói à realidade a qual ele quer adentrar, o fundamento artístico em Dickens é essa unidade entre humor e transcendência. Sobre Dickens, afirma Lukács:

“a necessidade de configurar como heróis tipos ideais de uma humanidade que se acomoda, sem conflitos internos, à sociedade burguesa contemporânea e de envolver, em prol do seu efeito poético,

²⁰² TR, p. 76.

²⁰³ É possível apontar uma semelhança entre Lukács e Hegel ao tratar do Dom Quixote, ambos dão o mesmo veredicto: trata-se de uma forma de transição, ambos enxergam na obra cervantina um conflito existencial, que culmina num embate entre interior e exterior. *“Dom Quixote possui uma nobre natureza que o espírito de cavalaria leva até à loucura logo que, na sua busca de aventuras, esbarra com as condições firmes imutáveis da realidade exterior. Disso resulta a cômica oposição entre um mundo ordenado pela razão e por uma lógica imanente, de um lado, e de outro, uma alma isolada, com a pretensão de recriar esse mundo fatal à cavalaria, obedecendo aos princípios e regras da cavalaria que quer impor e acabando por se perder (HEGEL, 1993, p. 330-331).”* Cf. Gallo, op. cit., p. 30 e ss.

as qualidades requeridas para tanto com o duvidoso brilho da poesia, um brilho forçado ou para ela inadequado.”²⁰⁴

Sobre Balzac, Lukács vê a homogeneidade de ausência de valores promovendo uma multidão solitária. E isso é visto nas narrativas isoladas da *Comédia humana*, e não na obra como um todo.

“O que faz do todo um verdadeiro todo é apenas a vivência de um estado de ânimo cujo fundamento da vida é comum e o reconhecimento de que essa vivência corresponde à essência” da vida atual. Epicamente configurado é somente o detalhe, o todo é apenas reunido.”²⁰⁵

Em comum a todos esses é a relação da alma com o mundo: seu estreitamento é “invariavelmente dado como *a priori* abstrato.”²⁰⁶ E é essa a característica central dessa tipologia: a do romance idealista abstrato.

²⁰⁴ TR. p. 112.

²⁰⁵ Idem, p. 114

²⁰⁶ Idem, p. 115

7.2. Flaubert e a memória

A segunda tipologia é relativamente oposta: a alma, por ser maior, hostiliza o mundo e tudo o que ele tem a oferecer; essa é a configuração da luta entre o indivíduo interiormente resolvido, e o mundo exterior, que lhe parece insignificante. Como dito anteriormente, a antiguidade helênica é tida na *Teoria do romance* como um tipo ideal, na qual vida e essência são uma só coisa; comparada com as tipologias romanescas modernas, é a obra de Flaubert, *Educação sentimental*, que se encontra mais distante do modelo grego. Trata-se do romance da desilusão, do qual falaremos a seguir.

No romance da desilusão, Lukács aponta uma “dissolução da forma”: a ação, que configurava a epopéia, dá lugar à reflexão, à passividade. Neste tipo romanesco é notória a alienação do homem em relação às formas de existência. Em comparação ao idealismo abstrato, a possível unidade que há no homem do romance da desilusão é interna: a alma é mais ampla que a realidade.

“(Trata-se) de uma realidade puramente interior, repleta de conteúdos 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 equiparação confere à composição literária o seu objeto.”²⁰⁷

O chamado romance da desilusão é marcado pela dissonância entre interioridade e exterioridade; aqui se faz visível a segunda natureza, a qual o herói é assim chamado pela recusa desse mundo das convenções, que, ao seu ponto de vista, é ausente de qualquer sentido. Podemos pensar nesses heróis como portadores de uma inadequação entre alma e

²⁰⁷ TR, p. 118.

realidade. Regida por convenções, a vida social é ausente de todo e qualquer significado, independentemente do que é feito, o que faz do herói alguém tão autossuficiente em sua subjetividade que pouco importa o casamento, a profissão ou qualquer outro laço com o mundo. E essa autossuficiência é encarada por Lukács como uma forma de defesa perante um mundo ausente de sentido. O trecho a seguir, ainda que longo, retrata bem essa percepção no que se refere ao romantismo da desilusão.

“Todas as objetivações da vida social próprias às estruturas perdem todo o significado para a alma (...) a profissão perde toda importância para o destino intrínseco do homem isolado, assim como o casamento, a família e a classe, para o destino de suas relações mútuas. Dom Quixote seria impensável sem sua filiação à cavalaria, e o seu amor, sem a convenção trovadoresca da adoração; (...) essa auto-suficiência é o seu mais inesperado gesto de defesa, a renúncia de toda a luta por sua realização no mundo exterior – uma luta encarnada já a priori como inútil e somente como humilhação.”²⁰⁸

Nos romances citados por Lukács, como exemplos de idealismo abstrato, tais como *Dom Quixote*, *A comédia humana* (de Honoré de Balzac) e os de Pontoppidan há um tipo diferente de configuração. O romance da desilusão é aquele em que a ação da obra é preenchida pela interioridade; cada vez mais a ação vai cedendo lugar aos anseios, memórias e recordações do personagem. O personagem atua apenas subjetivamente, externamente ele é apenas um observador da realidade à sua volta.

Esse personagem que tem a alma mais ampla do que o mundo ao seu redor almeja transformar seu recolhimento em uma postura ética; não só o mundo vai se tornando cada

²⁰⁸ (TR, p. 119.)

vez mais prosaico, mais distante de uma figura divina e de um sentido, mas também o homem vai se perdendo no céu que não é mais estrelado e é vazio de valores.

O indivíduo, que vive nesse mundo desintegrado de formas, transforma a si mesmo em fim, em meta a ser alcançada: toda a história do romance da desilusão será aquela que contará de certa forma, os desejos, ambições e fracassos do homem alienado num mundo que, ainda que construído por ele próprio, lhe é estranho. Sob determinado ponto de vista, o homem moderno é muito próximo ao romantismo da desilusão e muito distante do mundo épico grego: falta-lhe um sentido universal, falta-lhe uma companhia divina, falta-lhe ação e sobram-lhe fracassos. Diante dessa situação, o mundo exterior não passa de um lugar desprazeroso e inferior em relação a um mundo como ele realmente deveria ser, construído e presente apenas em sua subjetividade. Com tantas ausências, esse homem moderno, ao invés de criar pontes ou finais, ele constrói buracos, ele constrói abismos.

*”a questão de em que medida a possibilidade de pensar um mundo melhor justifica-se eticamente, em que medida é possível construir sobre ele, como ponto de partida da configuração da vida, uma vida que seja perfeita em si e não apresente, diz Hamann, um buraco ao invés de um final”.*²⁰⁹

O herói do romance da desilusão, enquanto mais distante da totalidade e mais alienado quanto às suas estruturas é o que se encontra mais próximo da modernidade; ele se entrega às suas reflexões e observa a história passar diante de si como algo sem a menor importância, esse recolher-se em si não se transforma em atos e, portanto, a vida deste é simplesmente esmagada, seja pelo acaso, seja por suas próprias fraquezas. É esse o que sofre com a existência de uma segunda natureza, ao qual lhe é dada duas alternativas: a resignação ou o fracasso.

²⁰⁹ TR, p. 120.

Na caracterização do romantismo de desilusão encontramos uma problemática muito próxima aos ensaios presente na *Alma e as formas*: diante da oposição entre o dever-ser e a vida, há tentativas de superar a oposição e, ao mesmo tempo, uma consciência lúcida da inutilidade em tentar unificá-las; diante das limitações da época, ao tentar uni-las, a vida e a vida, o homem está certamente fadado ao fracasso. Seja a postura do herói, ou a do mundo, ambas são líricas: há o amor e a acusação, a tristeza, a compaixão, o escárnio.

Lukács sinaliza o romance da desilusão como uma consequência direta do idealismo abstrato, seja temporal ou conceitualmente. Uma das semelhanças entre ambos é a questão da subjetividade: nos romances abstratos, a subjetividade decorre do esmagamento do indivíduo perante o mundo, tal como no romance da desilusão. A diferença gritante é a resposta do indivíduo para tal esmagamento: enquanto aqueles se encaminham para um utopismo, aqui não se parte para lugar algum, e a vida acaba por se fazer criação literária. A história do indivíduo alienado do romance da desilusão é tal que, ainda que seja vista apenas como um amontoado de fracassos, ela vale a pena ser contada. A vida faz-se criação literária de um mundo desintegrado e que, por ser livre, caminha para uma desintegração da forma.

“Naquele (idealismo abstrato), o mundo exterior deve ser recriado á imagem dos ideais; neste (romantismo da desilusão), 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 (...)A vida faz-se criação literária, mas com isso o homem torna-se ao mesmo tempo o escritor de sua

própria vida e o observador dessa vida como uma obra de arte criada.”²¹⁰

Ainda que não citada logo de início, a figura maior é a obra de Flaubert. Juntamente com Balzac, Flaubert atua como um espectador da sociedade européia do sec. XIX, transformando os acontecimentos em quadros para os leitores; sem se posicionarem entre as tendências que atuam na vida, eles acabam por analisar de forma crítica a burguesia francesa de sua época. E isso ocorre de modo peculiar n’a Educação Sentimental.

A educação sentimental trata de um jovem, que entra na vida adulta e não consegue se dedicar a nada por completo, de certa maneira, parece que o mundo não o satisfaz, que o mundo desperdiça suas características, suas habilidades e mesmo a sua presença; um mundo no qual não vale a pena se viver. O que move a vida do protagonista Frederic Moreau é o amor pela Marie Arnoux, um amor que não se concretiza.

Todo o romance girará em torno das lembranças que Frederic Moreau tem de Mme. Arnoux, e de tudo que ele poderia ter feito da vida, mas não fez, tudo o que é narrado não passa de uma distração ou compensação desse amor não realizado. Alguns críticos consideram esse como o maior romance de Flaubert:

*“A Educação sentimental seria um retrato da vida como tal: sucessão de acontecimentos, díspares, sem significado óbvio e, frequentemente, não levando a lugar algum.”*²¹¹

O personagem central da *Educação Sentimental* é um personagem marcado pelo fracasso, por aquilo que ele poderia ter sido, mas não foi. Toda a narrativa é baseada em lembranças, em memórias; o tempo escorre por entre os devaneios de Frederic Moreau e

²¹⁰ TR, p. 123 e ss.

²¹¹ Lima, João Daniel Cardoso. Ficções Sociológicas. Três estudos de interpretação literária. Dissertação apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília para obtenção do título de mestre. 2009, p. 81.

sua impossibilidade social e sentimental; ele não aprende nada, não questiona nada, não transforma nada à sua volta, e tudo que acontece é, para ele, ausente de sentido. Ainda que fracassada, essa vida que não passa de uma “pilha de escombros” não alcança uma totalidade, mas apenas imagens. É o caso de Flaubert, mas também de autores como Ivan Gontcharov, e Jens Peter Jacobsen (todos citados na Teoria do romance:

*“Resta um belo mas embatido amálgama de volúpia e amargura, de mágoa e escárnio, mas não uma unidade; imagens e aspectos, mas não uma totalidade de vida.”*²¹²

A ação do personagem limita-se à imaginação; frequentemente ele está pensando no que Mme. Arnoux está fazendo, onde ela está, como seria agradável se estivesse com ele. A citação a seguir mostrará com maior precisão de que se trata. Flaubert narra o seguinte episódio durante uma ocasião em que Frederic e a mãe tomam uma sopa: a senhora Moreau quer saber do encontro de Frederic com o tio, e o narrador traça um misto de devaneio e resposta ao questionamento da mãe:

“-E então?”

O velho o havia recebido muito cordialmente, mas sem mostrar suas intenções.

A senhora Moreau suspirou.

“-Onde ela está, neste momento?”, ele pensava.

*A diligência seguia, e envolta no xale, provavelmente, ela apoiava contra o estofamento da cabine sua linda cabeça adormecida.”*²¹³

²¹² TR. P. 126.

²¹³ Flaubert, La Education sentimentale, pg. 61. APUD Ribeiro, Lucia Amaral de Oliveira. Espaço Subjetivo e desestabilização da voz narrativa no romance ‘L'Education sentimentale’, de Flaubert. Dissertação apresentada ao Programa de Pós graduação em Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre. São Paulo, 2009.

O narrador traça um misto de narração e descrição dos acontecimentos. Ao mesmo tempo em que trata do encontro, o narrador se questiona acerca de Mme. Arnoux, e imagina a dama na carruagem a repousar; há três vozes narrativas numa única cena, o que sinaliza também a inadequação entre a ação, o tempo e a memória. (Sobre a memória na *Educação Sentimental*, há uma passagem, presente em Lúcia Amaral da Silva Ribeiro que sinaliza bem o papel deste na obra de Flaubert, e que transcreveremos abaixo: “Flaubert insere em seus romances descrições e narração que derivam da imaginação dos personagens. Os devaneios dos personagens são expressos, por vezes, sem a intermediação do narrador. Pensamentos, devaneios e desejos de Frederic parecem ganhar autonomia para produzir uma espécie de cenografia, ainda o personagem não tenha autonomia para assumir a posição de narrador. Por meio dos devaneios de Frederic, narração e descrição se deslocam do tempo e do espaço da fábula e do que é construído pelo narrador. O campo aberto pela imaginação do personagem contempla uma gama de possibilidades, lado a lado, sem se excluïrem.”²¹⁴

É precisamente no momento que Lukács diagnostica a problemática do tempo e da memória que há a primeira menção à *Educação Sentimental*, ainda que tudo o que tenha sido dito até então, refira-se diretamente ao romance de Flaubert, pois para Lukács é o tempo que denuncia a maior discrepância entre a realidade e as ideias.

*“Eis por que só o romance, a forma do desterro transcendental da ideia, assimila o tempo real, a durée de Bergson, à fileira de seus princípios constitutivos.”*²¹⁵

No romance da desilusão, o tempo surge como um personagem que acompanha os devaneios de Frederic Moreau, é ele que acompanha o isolamento do personagem ante as

²¹⁴ Ribeiro, op. cit., p. 63.

²¹⁵ TR, p. 127.

estruturas da realidade em desintegração, ao contrário da composição épica, onde o tempo permanece intocado, fora da composição literária.

“Mas os heróis (épicos) não experimentam o tempo dentro da composição literária, o tempo não lhes atinge a mudança ou imutabilidade intrínsecas; a idade lhes foi assimilada ao caráter, e Nestor é velho assim como Helena é bela e Agamêmnon, poderoso.”²¹⁶

Se o drama não conhece o tempo enquanto conceito, respeitando as três unidades clássicas presentes na poética de Aristóteles, a epopéia já tem conhecimento do tempo, mas como passagem; a forma romanesca percebe o tempo como um aglutinador concreto dos fatos descritos isoladamente, o tempo faz parte da forma do romance.

A escrita de *Educação sentimental* dá um enfoque diferente ao tempo, o tempo da experiência se transforma em tempo do relato.²¹⁷ É a presença e a tentativa de descrição do tempo que marcam a forma romanesca, o papel e a representação do tempo e do espaço, diz Lukács, que decorre da desorientação da literatura moderna.²¹⁸

O indivíduo moderno pode ser caracterizado como um ser vazio poeticamente, e é o tempo e a memória que sinalizarão tal desolação, tal vazio, pois vida e essência estão separados e o romance marca essa luta do homem contra o tempo para procurar e recuperar sua essência.

“No romantismo da desilusão, o tempo é o princípio depravador: a poesia, o essencial tem de perecer, e é o tempo, em última instância que causa esse definhamento.”²¹⁹

²¹⁶ TR, p. 127.

²¹⁷ Cf. Ribeiro, op. cit., p. 76.

²¹⁸ Cf. TR, p. 128.

²¹⁹ TR, p. 129.

Encontramos no romance da desilusão aquilo que Lukács descreveu como a virilidade madura: o caminhar desse indivíduo aponta a ausência de sentido, e a vida é vivida sem tipo algum de essência, o que permitirá ao homem buscá-la. E é o tempo que apontará direções, ainda que estas não cheguem a lugar algum.

*“O romance é a forma da virilidade madura: o seu canto de consolo ressoa da percepção premonitória de que, em toda a parte, os germes e as pegadas do sentido perdido tornam-se visíveis; de que o adversário descende da mesma pátria perdida que o paladino da essência; de que a vida tinha de perder sua imanência de sentido para estar igualmente presente em toda parte”.*²²⁰

É o tempo que serve como um possível agregador da realidade, que se encontra e é narrada de forma desintegrada e fragmentada, a vida do homem é tão fragmentada quanto o mundo em que ele vive, e sua interioridade não possui poder algum diante dessa fragmentação. De certa maneira, o tempo age como um aglutinador das diversas esferas da vida; mas aqui, tratamos de uma variação do tempo: a memória; é esta que dá algum sentido, ainda que nostálgico, à vida num mundo abandonado por deus e sem porquês.

*“Tudo o que ocorre é fragmentário, triste e sem sentido, mas está sempre irradiado pela esperança ou recordação.”*²²¹

O romance da desilusão possui um caráter paradoxal, a recordação está presa ao presente e o “fracasso é um momento do valor”, pois o momento valoroso é a lembrança de um passado em que tudo deu errado, em que as oportunidades foram perdidas, as pessoas foram embora e os romances não se concretizaram; como afirma Frederic Moreau no fim do romance; ao encontrar-se com Deslaudiers (um amigo infância), ambos velhos,

²²⁰ TR, p. 130.

²²¹ Idem, p. 133.

de cabelos brancos, e lembrando os que morreram e o que mudou na França de suas épocas, têm o seguinte diálogo:

“Relembrou-no prolixamente, completando cada um as recordações do outro; e no fim disse:

-Foi afinal o que nós tivemos de melhor – disse Frederic.

-Sim, talvez. Foi o que nós tivemos de melhor – disse Deslaudiers.”²²²

A memória é uma das características de maior peso no romance da desilusão, diferentemente de obras como O anel dos Nibelungos e A divina comédia e mesmo Dom Quixote, nas quais o aspecto temporal não é decisivo. O escrito de Flaubert, por outro lado, tem um forte tom nostálgico. É a memória de um passado, ainda que imperfeito, que unifica vida e essência, mesmo que apenas aponte para uma essência perdida. Lukács aponta que o tom memorialístico do romance da desilusão tem um caráter épico, já que propõe ao indivíduo um sentido para a existência, todavia, esse sentido não é posto, é apenas proposto. Será o papel que a presença do tempo e a lembrança exercem no romantismo da desilusão que o afastará da configuração épica; na Educação Sentimental, o tempo passa de uma forma prosaica, reunindo tempo real, memórias e pretensões futuras de Frederic Moreau; o tempo é fragmentado e, por todo instante, aponta para um momento ou uma ação que resultou em fracasso. Por isso pode ser considerada a forma exemplar do romance da desilusão. Contudo, mesmo fragmentada, esse romance conseguiu, na leitura de Lukács, alcançar a objetividade épica.

“esse mais típico romance do século XIX no que se refere à problemática da forma romanesca como um todo é o único que, com a desolação em nada mitigada de sua matéria, alcançou a

²²² Flaubert, op. cit., p. 422.

verdadeira objetividade épica e, através dela, a positividade e a energia afirmativa de uma forma consumada.”²²³

Aqui estão estabelecidos os dois pontos mais distantes da epopéia antiga: o romantismo abstrato e o romance da desilusão; é a assimilação do tempo à forma literária que colocará Flaubert mais afastado da epopéia, ainda que seja Cervantes aquele que diagnosticou a divisão das épocas históricas, Dom Quixote ainda não se encontra tão distante da unidade épica; mas, tanto pela forma quanto pelo conteúdo, é ele que traça a divisão meta-histórica em relação à antiguidade.

²²³ Idem, p. 132.

7.3 Goethe e a profissão

Entre essas duas configurações, podemos mapear mais duas formas que, como dito anteriormente, são postas em oposição ao tipo ideal grego antigo, e estão colocadas entre *Dom Quixote* e *A educação sentimental*. Uma delas é a obra de Tolstói, da qual falaremos adiante, a outra é a análise de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. Apesar de ser nomeada como “tentativa de síntese”, *Wilhelm Meister* não pode ser encarado com um misto das formas tratadas anteriores. O romance trata da peregrinação de Wilhelm Meister pelo mundo em sua busca por auto-conhecimento: a recusa dos negócios da família, o amor pelo teatro e por Shakespeare, os acertos e enganos que acabaram por formar o indivíduo e sua adaptação e reconciliação com a realidade.

A obra de Goethe foi vista por diversos filósofos como uma evolução natural da literatura romanesca, entre eles Hegel. Na *Teoria do romance*, o autor centrará suas atenções em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, dialogando com a interpretação de Hegel e que serviu de base para o próprio Lukács. Hegel designa o romance de Goethe como participante do terceiro momento da arte romântica: surgido após as novelas de cavalaria, o romance faz progredir no sujeito a ideia de individualidade, e é nele que a esfera religiosa é substituída pela esfera particular, e o homem sai em busca de aventuras e de embates com a realidade externa, tais embates são chamados pelo filósofo de “anos de aprendizado”.²²⁴

Tanto Hegel como Lukács enxergam o romance como um índice de uma realidade prosaica que não permite mais a expressão da poesia da vida. O estatuto do romance, para

²²⁴ Lukács, em seu ensaio sobre Goethe, aponta Hegel como o centro da teoria do romance, e essa informação será muito útil posteriormente. “Hegel diz: ‘O romanesco é o cavaleiresco que se torna novamente sério, com um conteúdo real. (...) Enquanto indivíduos, contrapõem-se com suas metas subjetivas de amor, honra, ambição, com seus ideais de aprimoramento do mundo, a essa ordem subsistente e à prosa da realidade, que lhes obsta por todas as partes seu caminho. (...) Pois bem, essas lutas nada mais são no mundo moderno que os anos de aprendizado, a educação do indivíduo junto à realidade presente, e por isso conservam seu verdadeiro sentido.’” Lukács, G. Goethe. Posfácio de Goethe, op. cit., p. 591. Contudo, é importante salientar que esse ensaio pertence a um período da obra de Lukács aonde a presença de Marx é muito mais forte que em escritos anteriores, como os tratados no presente trabalho.

ambos, sinaliza a batalha entre a poesia da vida e a prosa das circunstâncias, e retrata a situação problemática entre o indivíduo e a realidade²²⁵. ‘Os anos de aprendizado’ acabam por ser a adequação do sujeito à realidade exterior, o “aparamento das arestas” e a inserção do homem no mundo, percurso ao final do qual o homem acaba por adaptar-se à realidade exterior.

Lukács considera *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como uma obra de transição entre a literatura romântica da desilusão e abstrata. Tanto objetiva quanto subjetivamente, a relação entre o homem e o mundo, nessa obra de Goethe, é frouxa, tênue e desintegrada, a alma é voltada a si própria, mas anseia por adentrar no mundo das relações sociais. Ao mesmo tempo em que deseja superar a solidão, a interioridade do indivíduo recusa ser apenas contemplativa e aspira atuar no mundo exterior. Dizendo de outra forma, a interioridade carrega aspectos tanto do idealismo abstrato quanto do romance da desilusão.

*“Essa interioridade situa-se a meio caminho entre idealismo e Romantismo, e ao tentar em si uma síntese e superação de ambos, é rejeitada por ambos como transigência.”*²²⁶

Wilhelm Meister admite o heroísmo do idealismo abstrato e a interioridade presente no romantismo, mas almeja a superação da interioridade no mundo exterior. Aqui é visível um dos aspectos centrais da literatura romanesca: a forma biográfica. O protagonista tem esse destaque pelo fato de, ao se descobrir, descobre o mundo.

*“O herói é selecionado entre o número ilimitado dos aspirantes e posto no centro da narrativa somente porque sua busca e sua descoberta revelam, com máxima nitidez, a totalidade do mundo.”*²²⁷

²²⁵ Schelling têm opinião semelhante aos filósofos acima. “Para o filósofo, em sua época só existiam dois romances dignos de nome: *Dom Quixote* e *Wilhelm Meister*.” Cf. Sussekind. P. Shakespeare, o gênio original. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 2008, pg. 101.

²²⁶ TR, p. 139

²²⁷ Idem, p. 140.

Wilhelm Meister é o indivíduo problemático por excelência: ele renuncia sua condição social, estabelece um grupo de teatro, e sua meta é justamente a fundação de um teatro autenticamente alemão, tendo a obra de William Shakespeare como base e referência.²²⁸ Podemos vislumbrar o personagem Wilhelm Meister como problemático pelo fato dele não apenas contemplar, mas interagir na realidade; contudo, tal problematicidade do personagem revela uma incapacidade de adaptação à realidade, que será superada durante os seus “anos de aprendizado”. Shakespeare funciona, na obra, como um educador, bem como os erros e descaminhos presentes na passagem do próprio Wilhelm Meister.

Lukács enxerga certo paralelismo entre esse romance e o de desilusão, à exceção de um ponto: enquanto no romantismo da desilusão o personagem apresenta-se solitário do início ao fim, permanecendo o tempo todo como um deslocado, aqui o herói vê um bem estar coletivo na sua busca; a satisfação de sua interioridade, de certa maneira, acabará tendo frutos ao seu redor. A intervenção do herói no mundo exterior, possui, simultaneamente, um viés interno, misto de ação e contemplação.

“A humanidade, como escopo fundamental desse tipo de configuração, requer um equilíbrio entre atividade e contemplação, entre vontade de intervir no mundo e a capacidade receptiva em relação a ele. Chamou-se essa forma de romance de educação.”²²⁹

A diferença significativa entre essa forma de romance e o romantismo da desilusão, prossegue a análise de Lukács, é que obra de Goethe mantém o herói em sintonia com o mundo ao seu redor. Se compararmos Frederic Moreau com Wilhelm Meister, há alguns aspectos em que os personagens se colocam em polos opostos. A comparação aqui analisa, como mencionado acima, a questão do equilíbrio. O personagem de Goethe acaba por se

²²⁸ Sobre o papel de Shakespeare no *Wilhelm Meister* e em toda a obra de Goethe, cf. Sussekind, op. cit.

²²⁹ TR, p. 141.

equilibrar no mundo e equiparar ideias e realidade. Ainda que prosaica, o único espaço para ideias é a subjetividade do herói.

“A realidade está por demais onerada e carregada pelo fardo terreno de seu abandono de idéias, e o mundo transcendente, em virtude de sua filiação demasiado direta à esfera filosófico-postulativa da pura abstração, é por demais etéreo e sem conteúdo para que ambos possam reunir-se organicamente na configuração de uma totalidade viva.”²³⁰

Emaranhado por ideias, o personagem do romance de educação vai, ainda que de forma problemática, encaixar-se no mundo em que vive; há uma reconciliação, em Wilhelm Meister, do homem alienado com a realidade, contudo essa alienação é superada apenas devido às inúmeras concessões que o herói acaba por fazer, aos sonhos que ele acaba por desistir. As desistências e as concessões são frutos do equilíbrio entre o homem e o mundo, e isso não ocorre no romance da desilusão; neste, o herói é marcado não pelas concessões que faz, mas pelo fracasso, do qual não consegue se livrar.

Um ponto seguinte que podemos apontar é a questão da adaptação e educação do personagem ao mundo, os caminhos e descaminhos do herói, ao contrário do que ocorre no romance da desilusão, vão lhe ensinar algo. Wilhelm Meister é um tipo de personagem que rompe com a solidão devido ao encontro com outros solitários; o personagem se recolhe e vive seus sonhos individualmente, mas continua no mundo. Ainda que inadequado, o herói continua a vida exterior. O que distingue o *Wilhelm Meister* do romance de desilusão é o motivo de sua solidão: não se trata de um colapso ou maculação dos ideais, mas da percepção entre a interioridade e o mundo.

²³⁰ Idem, p. 147.

É presente no romance de educação e formação a idealização da realidade. O mundo externo é romanceado para que se aprenda algo durante as provações e suplícios do personagem.

Os trechos abaixo, apesar de longos, funcionam como índices das ações, planos e metas do herói e apontam, além dos conteúdos discutidos até então, a problemática do destino, terceiro ponto em que romance de educação e romance da desilusão se distanciam.

Numa carta de Wilhelm para Werner, seu cunhado, o personagem do livro aponta os seus passos e seu projeto, bem como sua visão de mundo, dividido entre nobres e burgueses.

“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 (...). Como nada mais sou que um burguês, devo seguir um caminho próprio, e espero que venhas a me compreender.(...) Um burguês pode adquirir méritos e desenvolver seu espírito a mais não poder, mas sua personalidade se perde, apresente-se ele como quiser.”²³¹

O personagem está condicionado a determinada classe social a partir do momento que nasce, e não possui certos privilégios aos quais almeja. Cabe a si mesmo o auto-conhecimento e o caminhar rumo a essa formação, a essa forma de existência diferente da que recebeu historicamente. Nota-se que Wilhelm Meister está insatisfeito com a forma de vida de sua classe social, e almeja algo novo, algo completo, harmônico.

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

²³¹ Goethe, op. cit. p. 284

*burguês nada dá nem pode dar com sua personalidade. (...) Pois bem ,
tenho justamente uma inclinação irresistível por essa formação
harmônica de minha natureza, negada a mim por meu nascimento.*²³²

Por fim, esse algo que o personagem almeja é o autoconhecimento, e esse virá através da arte, do teatro, mais especificamente.

*“Já percebes que só no teatro posso encontrar tudo isso e que só nesses
elementos 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.”*²³³

É apenas a arte que promove ao ser humano a totalidade, a harmonia e a autonomia perante um mundo alienado e alienante. A partir do trecho acima, é possível traçar um paralelo entre a visão do personagem descrito na carta e a própria postura do jovem Lukács: através da arte, formar-se e chegar à vida.

Conforme discutimos em outros momentos do presente trabalho, a pergunta que Lukács introduz em suas obras retoma inúmeras vezes o tema da necessidade e utilidade da obra de arte. Diante da questão feita em chave kantiana: “como as obras de arte são possíveis”, o romance de educação aponta possíveis respostas: a autoformação, e a autonomia. Tratemos um pouco mais da autonomia.

No caso do Wilhem Meister, o indivíduo, diz Lukács, conquista uma pequena possibilidade de que seu destino contribua para a construção do mundo social em que ele vive. Esse mundo social torna-se “parcialmente” um mundo aberto à penetração do sentido

²³² Goethe, op. cit. p. 285-6.

²³³ Idem, Ibidem.

vivo, o que lhe permite uma nova hierarquização e racionalização.²³⁴ O mundo das convenções torna-se permeável, permitindo ao indivíduo atribuir sentido às coisas, em certas vezes um sentido maior do que aquilo poderia ter para o mundo das convenções. É o caso do teatro, para Wilhelm Meister: o teatro é mais importante para o personagem que as obrigações do mundo ordinário. Diz Wilhelm:

*“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”*²³⁵

Lukács aponta aqui, nessa possibilidade de “hierarquização irracional e não racionalizável das diversas estruturas”²³⁶, a presença da ironia: apenas a interação irônica do indivíduo com tais estruturas torna possível a hierarquização da realidade. Sobre isso, trata Lukács:

*“a perfeição da obra pedagógica tem necessariamente de idealizar e romantizar determinadas partes da realidade e abandonar outras à prosa, por vazias de sentido. De outro lado, no entanto, a atitude irônica também em relação a esse retorno ao lar e aos meios para tanto não pode ser abandonada e ceder lugar a uma afirmação incondicional.”*²³⁷

O indivíduo, ao hierarquizar a realidade, ao idealizar algumas coisas e outras não, acaba por incorporar valor a tais coisas, o que lhe propicia a autonomia diante das estruturas da realidade. Em oposição ao romance da desilusão, onde o indivíduo é esmagado pelo devir, pelo destino, aqui lhe é possível fazer escolhas. Ainda que as escolhas não lhe pareçam claras,

²³⁴ Cf. TR, p. 144.

²³⁵ Goethe, op. cit, p. 284.

²³⁶ Cf. TR, p. 144.

²³⁷ TR, p. 144.

e algumas vezes resultem em erros, é permitido ao homem escolher, como se estivesse sido guiado por alguém.

Percebemos nessas três configurações romanescas limitações às formas de existência do indivíduo, seja a ausência de um deus, a sua autonomia ou a sua formação num mundo prosaico. Ao comparar as três possibilidades formais do romance, Lukács acaba por tratar da própria forma de existência do homem moderno. E seu veredicto, ao que se refere a essas três formas, não é positivo. Tanto no idealismo abstrato quanto no romantismo da desilusão, é notório o abismo entre a vida e as estruturas socialmente postas, nele o herói romanesco não se encontra à vontade em lugar algum. Como foi dito anteriormente, ou a alma é mais ampla que o mundo, ou mais estreita, daí as inúmeras aventuras e desventuras.

Por outro lado, no romance de formação as coisas parecem se resolver: após a caminhada, o homem acaba por se adequar ao mundo, acaba por resignar-se. Essa postura, para Lukács, é igualmente inaceitável. À exceção da epopéia, não há arte capaz de transpor esse abismo que há entre a vida viva e as estruturas sociais estabelecidas pela sociedade moderna e burguesa.

“a realidade não se deixa alçar à força a esse nível de sentido, e – como em todos os problemas decisivos da grande forma – não existe arte da configuração grande e magistralmente madura o suficiente que seja capaz de transpor esse abismo.”²³⁸

A presença de Goethe no jovem Lukács é encontrada em textos anteriores à *Teoria do romance*, mas tratando especificamente do drama. Em *História e desenvolvimento do Drama moderno*, Lukács situa o surgimento dos dramas modernos de Goethe entre dois polos: Shakespeare e a tragédia grega. Em decorrência da indefinição formal, o drama moderno

²³⁸ Idem, p. 150.

seria um drama elitizado, para poucos, portanto sem universalidade. A despeito, Lukács o considera como o pano de fundo das lutas ideológicas.

“No drama moderno, que Lukács considera explicitamente como ‘uma arma de luta ideológica das classes burguesas ascendentes (SD, 308)’, o conflito entre as visões de mundo está no centro das peças dramáticas. (...) Luta de classes, luta entre as gerações, os indivíduos também estão perpetuamente engajados na luta hobbesiana pela existência (...) ‘a afirmação da personalidade se torna impensável sem a submissão da personalidade de um outro, cuja preservação implica, por sua vez, a cruel aniquilação do primeiro’ (SD, 647).”²³⁹

Nessa análise do drama, encontramos a problemática do indivíduo alienado de suas estruturas em tonalidades simmelianas: com o surgimento da racionalização e da sociedade, os aspectos quantitativos tomam o lugar dos aspectos qualitativos na vida do homem, e é o drama moderno (dentre eles, Goethe e Schiller) que tentará responder à questão: ‘como devemos viver?’ A racionalização burguesa promoveu no indivíduo a anulação da sua sensibilidade:

“A evolução [tanto do drama moderno como da sociedade em geral, MV] conduz da forma de apercepção imediata e sensível à mediata e intelectual: a categoria do qualitativo é desprezada pela do quantitativo, ou – expresso na linguagem da arte – o símbolo é desprezado pela definição e análise.”²⁴⁰

Esse viés histórico e sociológico não aparece em *A alma e as formas*, mas Goethe também está presente nesta obra, como imagem do artista que esquece de si em favor da obra.

²³⁹ Vandenberghe, Frédéric. *Uma história filosófica da sociologia alemã. Alienação e reificação*. Tradução de Daniel P. P. Costa. São Paulo, Ed. Annablume, 2012, P. 351.

²⁴⁰ Lukács, G. *Entwicklungsgeschichte des deutschen Dramas*, pg. 63. APUD Vedda, op. cit., p. 176.

Em *Riqueza, caos e forma (um diálogo sobre Laurence Sterne)*, Goethe é retratado por Lukács como modelo daquilo que o artista deve fazer: dar forma à vida alienada e tomada pelo caos. Nesse ensaio dedicado a Laurence Sterne, Goethe aparece como contraponto positivo à obra do escritor irlandês, uma vez que a obra do escritor alemão possui uma “forma rigorosa, e consciente, alheia a toda desordem e debilidade, estabelecendo limites.”²⁴¹ Aqui é narrado o diálogo entre Vincenz e Joachim, adeptos do caos e da forma, respectivamente; logo no início do diálogo, Joachim questiona a moça por ler Sterne, e não Goethe.

*“Não lhe havia incomodado essa mistura de elementos heterogêneos? Não havia depreciado isso que vocês lêem por sua desordem e falta de elaboração? Não havia chamado diretamente à matéria bruta sem elaborar, e por não lutarem em absoluto por uma configuração unitária, por uma forma, por modesta que seja?”*²⁴²

Essa problemática da obra perfeita será motivo de desacordo entre Goethe e os românticos, conforme constata Lukács no seu ensaio intitulado *A filosofia romântica da vida: Novalis*, de 1907. Essa será a crítica que Novalis fará ao romance de Goethe, ao defender uma forma que pressupõe ações sem renúncias.

*“Pois toda realização supõe limites, e não existe ação sem renúncia; isto é o que nos adverte Novalis quando recrimina o autor de Wilhelm Meister de haver renunciado a multiplicidade do possível para criar uma obra sem dúvida harmônica, mas limitada.”*²⁴³

²⁴¹ Cf. Vedda, op. cit. p. 173.

²⁴² AF, p. 204.

²⁴³ Cf. Vedda, op. cit. p. 174.

8. Tolstoi e Dostoiévski: o alvorecer de novas configurações

Todas essas modalidades romanescas, acentua Lukács, promoveram o autoconhecimento, lucidez, virilidade, autonomia, clareza, ainda que desconfigurando a forma épica da literatura; as estruturas sociais da vida mantiveram-se tais como sempre foram; visto que o homem se tornou cada vez mais impossibilitado de alcançar a totalidade da vida, a junção entre vida ordinária e vida essencial, essa totalidade foi buscada na literatura; todavia, a unidade entre interior e exterior tampouco foi alcançada na arte; a mudança foi na arte, não nas formas de existência, e esse almejar novas formas de existência se tornou nada mais que um “ideal utópico imanente.”²⁴⁴. O romance da desilusão se coloca como a forma mais distante da epopéia exatamente pela sua negação completa da exterioridade e inserção única na própria interioridade. O romance, diz Lukács, não operou uma transcendência rumo à epopéia, ao menos não o romance da Europa Ocidental, bem como a própria história do continente. A fuga do homem moderno, bem como do personagem do romance da desilusão, é uma fuga rumo à interioridade, e não rumo à outra estrutura social seja ela nova ou não.

*“a exigência utópica da alma dirige-se aqui a algo de antemão irrealizável: a um mundo exterior que seja adequado a uma alma diferenciada e refinada ao extremo, uma alma tornada interioridade.”*²⁴⁵

Uma cultura com estruturas adequadas à interioridade não surgiu na Europa Ocidental, apenas a forma lírica pode oferecer essa tal estrutura, mas apenas em caráter reflexivo. Goethe propôs algo próximo a essa cultura diferente, mas apenas no plano lírico, enquanto Rousseau o fez apenas de forma retórica. Como foi tratado anteriormente, aqui a discussão presente é o conflito intelectual entre Cultura e Civilização, tema recorrente a autores que foram tratados no presente trabalho: Simmel, Weber, Thomas Mann. O declínio da cultura implicaria o

²⁴⁴ TR, p. 150.

²⁴⁵ Idem, p. 151.

declínio da arte e, por fim, o declínio da própria vida. Lukács atesta que a Europa, por meio de sua filosofia ou literatura, não conseguiu rejeitar o mundo convencional em troca de outra realidade que também fosse existente. A não ser enquanto polêmica reflexiva.²⁴⁶

Para Lukács, o lugar onde houve tal aproximação, tal abertura para a alteridade radical, para o novo, foi na Rússia, e isso acabou por se expressar na obra de Tolstói. Os homens tolstonianos são homens que se realizam, seja no plano religioso, seja no comunitário, apenas na natureza. Ainda que com caracteres do romantismo da desilusão, sua obra caminha próximo à epopéia, pois apresenta alguns elementos que foram esquecidos pela literatura romanesca; a grande problemática do autor russo é a relação entre o homem, a cultura e a natureza.

“A grande mentalidade de Tolstói, verdadeiramente épica e afastada de toda a forma romanesca, aspira a uma vida que se funda na comunidade de homens simples, de mesmos sentimentos, estreitamente ligados à natureza, que se molda ao grande ritmo da natureza, move-se segundo sua cadência de vida e morte e exclui de si tudo o que é mesquinho e dissolutivo, desagregador e estagnante das formas não naturais.”²⁴⁷

O período histórico em que vive Tolstói só lhe permite escrever romances, ainda que seus escritos transcendam rumo à épica; por isso, a configuração em que Tolstói está inserido é chamada por Lukács de problemática: é possível um caminhar rumo à uma totalidade que unifique homem e natureza, nas obras do escritor russo, mas essa natureza é ainda idealizada, imaginada enquanto essência, e contraposta à cultura em que vivem os homens. O autor de *Guerra e Paz* se encontra numa forma romanesca problemática pois, ainda que aponte como

²⁴⁶ Idem, p. 152.

²⁴⁷ Idem, p. 153.

conteúdo de suas obras as relações entre o homem, a cultura e a natureza, o homem acaba, de certa forma, retornando ao solo cindido do mundo das convenções.

Ora, para Lukács a vida que engloba uma totalidade de homens e acontecimentos só é possível no solo da cultura, seja qual for a posição do personagem quanto a ela.²⁴⁸ Na forma literária que encontramos em Tolstói é indicada três tipos de vivência e três correntes temporais. Primeiramente trataremos das vivências, que são divididas em três: o retorno à natureza, o retorno ao mundo da cultura e a aceitação das normas sociais. Por se tratar de realidades heterogêneas e fechadas em si, a totalidade que poderia ser encontrada na obra aponta um caminho que conduz o personagem, de uma realidade a outra, do mundo da cultura à natureza.

*“uma experiência sentimental e romântica torna-se o centro de toda a configuração: a insatisfação dos homens essenciais com tudo quanto lhes possa oferecer o mundo circundante da cultura, e a partir do seu repúdio, a busca e a descoberta da outra realidade mais essencial da natureza.”*²⁴⁹

Todavia, essa natureza da qual Tolstói fala pode ser comparada com a “época de ouro” da qual falavam os românticos, ou com Grécia arcaica, idealizada pelo próprio Lukács; trata-se de uma vida para além das convenções, uma garantia de que existe tal forma de vida. Ainda assim, tal vivência da alma acaba por cair novamente no mundo da cultura. E aqui encontramos a segunda vivência da qual fala Lukács: o retorno à cultura. O amor e o casamento indicam essa volta ao mundo da cultura, e o homem acaba por se afastar do mundo da cultura, sem sair efetivamente dele.

Lukács aponta que o ritmo da vida natural acaba por transformar coisas como o amor em configuradores do poder dominante da vida social. Ainda falando do amor, Lukács

²⁴⁸ Cf. TR, p. 154.

²⁴⁹ TR, p. 154

enquanto leitor de Tolstói vislumbra no escritor russo o amor como aquele que transporta o homem da natureza para o mundo da cultura, das convenções; o amor acaba se prendendo às relações entre os indivíduos, mergulha em gradações e requintes, se abarca em individualidade, e acaba migrando para o lado da cultura.²⁵⁰

Na obra do escritor russo, o amor tem uma representação muito mais convencional, o que sinaliza um indivíduo submetido e solícito às normas sociais, um homem que aceita as normas sociais.

“O amor que ocupa uma verdadeira posição central nesse mundo é o amor como casamento, o amor como união – sendo que o fato de estar unido e de tornar-se uno é mais importante do que a pessoa envolvida - , o amor como meio de procriação; o casamento e a família como motor da continuidade natural da vida.”²⁵¹

Nos escritos de Tolstói, os personagens acabam por se adaptar às estruturas da realidade, deixando evidente uma oposição entre cultura e natureza. Nessa estrutura, o homem se adapta à condição mais baixa da existência, e o espiritual acaba por sucumbir à realidade; como se as personagens regredissem ao longo do romance, sem aprender nada, sem aproveitar nada e vivendo de forma superficial, tal como sempre foi; o homem perde, ao longo da obra de Tolstói, algo muito importante: sua natureza espiritual, a cultura.

“Nada restou do que antes houvera; assim como a areia do deserto encobre as pirâmides, todo o espiritual foi sorvido e reduzido a nada pela natureza animalesca.”²⁵²

Lukács aponta, na configuração tolstoniana um conflito entre o mundo da cultura (compreendido como o mundo das convenções) e a vida simples na natureza. Em escritos

²⁵⁰ Cf. TR, p. 155.

²⁵¹ TR p. 155.

²⁵² Idem, p. 156.

como *Guerra e Paz* e *Anna Karenina* encontramos a descrição do mundo convencional através dos ritos e dos costumes da cidade grande, bem como um possível retorno à natureza como uma forma de purificação da alma. Enquanto Tolstói aponta em alguns personagens uma vivência essencial da natureza, outros acabam por sucumbir à tristeza da vida ante a vida ordinária, personificada pela cultura da metrópole.

Como dito há pouco, os heróis de Tolstói acabam por regredir sua própria condição humana, eles se animalizam, de certa forma. Contudo, ao lado desse desconsolo há também a descrição do mundo convencional, tal qual é. A representação do escritor russo para seus personagens sem objetivos e sem substância aponta para um mundo vazio, porém móvel; decepcionante e recheado de tédio.

Em raros momentos, encontra-se o sentido da vida; e esses momentos são os momentos de morte. Pode-se dizer que é na morte que alguns personagens vivenciam o momento essencialmente único da própria vida. É o caso da personagem Anna Karenina, em seu leito de morte.

*“Toda a vida pregressa submerge no nada diante dessa vivência, todos os seus conflitos, sofrimentos, tormentos e erros por eles causados manifestam-se inessenciais e rasteiros. O sentido é manifestado, e os caminhos rumo à vida viva são franqueados à alma. (...) são os grandes momentos da morte que prodigalizam essa felicidade decisiva (...) e a verdadeira felicidade seria morrer de imediato, poder morrer daquele modo.”*²⁵³

A configuração tolstoniana apresenta também três aspectos temporais, os quais valem a pena ser mencionados: o do mundo convencional (a eterna monotonia), as figuras permutadas e indiferentes; os grandes momentos em que reluz a vida essencial; e o tempo

²⁵³ Idem, p. 156.

"tempo". Curioso notar que é o papel do tempo no romance, como pano de fundo que vê os fatos se concretizando faz aparecer também outras noções temporais: a eterna monotonia daquelas vidas que querem ser uma coisa e as estruturas sociais o obrigam a ser outras; e aquele momento breve em que é dado a determinados personagens a compreensão do homem na natureza, que é a morte.

Lukács coloca Tolstói como uma possível síntese do romantismo da desilusão. De certa maneira Flaubert e Tolstói marcam o fim de um período histórico, onde o homem está distante de suas próprias estruturas, onde a vida essencial está em antagonismo à vida cotidiana, ordinária. Tolstói representa o “fecho do romantismo europeu”²⁵⁴: enquanto forma, ele está próximo do romantismo da desilusão; todavia, liricamente há um índice para um mundo fechado em si, concreto e existente; para descrevê-lo, seria necessária uma nova forma, uma epopéia renovada. Mas as próprias condições históricas não permitiram essa renovação.

*“A evolução histórica não foi além do tipo do romance da desilusão, e a mais recente literatura não revela nenhuma possibilidade essencialmente criativa, plasmadora de novos tipos: há um epigonismo eclético de antigas espécies de configuração, que apenas no formalmente inessencial – no lírico e no psicológico – parece ter forças produtivas.”*²⁵⁵

Como dito anteriormente, pairava sobre os anos da primeira década do século XX um pessimismo entre os pensadores da época, o próprio Lukács esperava por um princípio de redenção da humanidade, algo que elevasse o viver humano a patamares que unisse vida e essência, corpo e alma; Lukács apresenta a *Teoria do romance* com um viés de desespero e desamparo, e se utiliza das palavras de Fichte para descrever o momento em que se encontra:

²⁵⁴ Cf. TR, p. 159.

²⁵⁵ Idem, p. 158.

a época da perfeita pecaminosidade²⁵⁶. E é o romance o índice dessa forma de existência problemática que é viver nos idos da Primeira Guerra Mundial. O romance, enquanto narrativa do homem alienado, é a obra de arte da modernidade por excelência, e uma época que está em ruínas não pode permitir outra configuração, ainda que Tolstói aponte uma possível novidade estética e, porque não, cultural.

Lukács termina a *Teoria do romance* num misto de pessimismo e esperança quanto a uma nova época. E essa esperança ele vislumbra na obra de Dostoiévski: o autor de *O Idiota* é lido por Lukács como alguém pertencente a “um novo mundo”: suas obras não eram romances, sua configuração foge da forma romântica e de todas as suas reações.²⁵⁷

Na *Teoria do romance*, as afirmações sobre Dostoiévski acabam tratando-o como um possível Dante ou Homero desse novo mundo que está por vir, embora essa afirmação só possa se confirmar com a passagem do tempo; o futuro é incerto e apenas uma análise profunda da obra de Dostoiévski poderá dizer qual o caminho que a humanidade tomará; se ela conseguirá superar a absoluta pecaminosidade ou se a esperança de um novo mundo não passa de um vislumbre fraco a tal ponto de ser esmagado pelo “poder estéril do meramente existente.”

A última nota da edição brasileira da *Teoria do romance* traz como informação adicional o encontro, no ano de 1973, de apontamentos e manuscritos do que seria o escrito sobre Dostoiévski, do qual a *Teoria do romance* seria apenas a introdução.²⁵⁸ Infelizmente não trabalharemos detalhadamente esse manuscrito; trataremos de possíveis apontamentos

²⁵⁶ Tertulian mapeia as cinco épocas fundamentais segundo Fitch; a primeira é a época do domínio do instinto sobre a razão (a inocência da espécie humana), o segundo período era aquele em que a razão constrangesse a vida (o pecado iniciante), o terceiro momento seria o da perfeita pecaminosidade, no qual o homem rejeitaria todo princípio e toda conduta, e a razão se tornaria indiferente; a quarta época seria a do reino da razão científica e da verdade e a última seria aquela em que a razão seria a forma ideal da vida e organização da existência. (a justiça e santidade perfeitas). Cf. Tertulian, op. cit. P. 108 e ss.

²⁵⁷ Cf. TR p. 160.

²⁵⁸ Cf. TR, p. 161.

que Lukács fez acerca de Dostoiévski, utilizando dessa nota, bem como das informações presentes no trabalho de Carlos Eduardo Jordão Machado e do argentino Miguel Vedda.

Inúmeros participantes dos círculos intelectuais em que Lukács se encontrava compartilhavam de certa afeição pela obra de Dostoiévski, nome máximo da literatura religiosa russa. O escritor russo era tido como um contraponto à sociedade industrial moderna, chamada por eles de “sem alma”.²⁵⁹ Lukács enxergava em Dostoiévski um leitor de almas, e suas obras como veículo de condução das almas, umas às outras.

*O problema consiste, pois, em encontrar um caminho que leve uma alma a outra. Tudo mais é instrumento, apenas mero serviço. Acredito que muitos conflitos desapareceriam quando se alcançasse a absoluta prioridade desse âmbito em relação aos âmbitos derivados (direitos e deveres que são deduzidos a partir de uma instituição ética internalizada), naturalmente não para tornar a vida sem conflitos, mas para torná-la um conflito, aquele que coloca a alma em uma encruzilhada.*²⁶⁰

Lukács, enquanto leitor de Dostoiévski, vislumbrava no escritor russo o advento de uma nova ética, uma ética para além dos deveres, uma ética da bondade. Como dito em outro momento do trabalho, os heróis de Dostoiévski pertencem a um grupo de pessoas que são boas, unicamente porque agem em conformidade com o querer. Isso porque os heróis de Dostoiévski não traziam abismos entre seus atos e sua essência, tal como já mencionamos em *Da pobreza do espírito*. Ainda que a bondade dos personagens de Dostoiévski seja apenas ação, sempre são mal compreendidas; contudo, é a bondade destes personagens que conseguem ler a alma dos outros ao redor; a bondade se faz ação, se faz vida efetiva²⁶¹.

²⁵⁹ CF. Lowy (2008), p. 55.

²⁶⁰ Lukács APUD Machado, (2008), p. 63.

²⁶¹ Cf. Machado (2008), p.178.

Lukács aproxima Dostoiévski de Kierkegaard vendo nos dois autores certas semelhanças no tratamento do tema da bondade: em ambos, a bondade está para além das convenções, seja da religião, seja dos padrões sociais impostos: viver como um santo implica se desligar de tudo aquilo que é socialmente imposto²⁶². São os heróis de Dostoiévski que anunciam uma nova ética, para além da alienação.

“O enfrentamento entre Alemanha e Rússia remete a um tema central na filosofia do jovem Lukács: o conflito entre a primeira ética e a segunda; isto é, entre a moral ditada pelas instituições e a que deriva do imperativo da alma. A primeira ética corresponde a jaula de ferro do convencionalismo burguês que, desprovido de ethos coletivo, condena os sujeitos ao solipicismo.”²⁶³

Aqui se faz presente um ponto central para nosso trabalho: tal como as duas éticas estão distantes, a literatura e a epopéia também estão; se em Dostoiévski encontramos duas éticas(a ética imposta pelas convenções e a ética da bondade) Lukács assinala o romance (individualista e sem deus) em oposição à épica (coletiva e com a presença de deus). Dostoiévski sinaliza um novo tempo, sobretudo por ter enxergado uma possibilidade de solução para a cisão presente no homem moderno. Seus personagens apresentam algumas características que evidenciam um novo homem e é por essa razão que Lukács sugere a hipótese de Dostoiévski ser um Homero das gerações posteriores. A postura infantil dos heróis do escritor russo, por exemplo, retratam personagens infantis, homens puramente bons que provoca no leitor o riso, mas sem adentrar no grotesco.

O escritor russo, através de suas obras, apontava uma possível redenção da humanidade nas posturas de personagens como o Príncipe Mishkin (*O idiota*), Sonia Marmieladovna (*Crime e Castigo*) e Alexei Karamazov (*Os irmãos Karamazov*), que não

²⁶² Vedda, op. cit. p. 113

²⁶³ Idem, p. 114.

pensavam intencionalmente em fazer o bem, apenas agiam segundo os imperativos da alma. A possível redenção da humanidade, esperada por diversos círculos de intelectuais surgia nas obras de Dostoiévski, a qual parecia capaz de romper a cisão entre a alma e a vida. Seus escritos surgem, portanto, como índice da problemática do homem moderno, que vive sem vida, e sua resposta para essa vida vazia é a bondade para além de quaisquer imperativos e condutas sociais.

9. Recepção e conclusão

O estudo lukacsiano da cisão no homem moderno tomará rumos diferentes nos anos seguintes à publicação da *Teoria do romance*, seu ideal de harmonia e totalidade passa do campo estético para o político, e sua conversão ao marxismo transforma alguns pontos de vista. Ao invés de Dostoiévski, será a revolução russa que indicará uma nova sociedade; e, a partir de *História e consciência de classes* surgirá um novo elemento na análise social de Lukács: o surgimento e a situação do proletariado.

A obra posterior de Lukács dará algumas reviravoltas até o autor retornar às análises estético-literárias, mantendo algumas posições próximas da *Teoria do romance*, mas com acréscimos intelectuais da obra marxiana e realizando uma leitura cada vez mais crítica da obra de Simmel e Weber, autores que lhe foram tão caros na primeira fase. Infelizmente não trataremos dessa fase da obra de Lukács, mas apontaremos de modo breve autores que dialogaram criticamente com Lukács após o surgimento da *Teoria do romance* e que promoveram discussões muito frutíferas.

Ferenc Fehér, discípulo de Lukács em Budapeste, redigirá um texto chamado *O romance está morrendo*, (1972), no qual dialoga de maneira direta com a *Teoria do romance*. Apoiado no Lukács da maturidade²⁶⁴, Feher não enxerga o romance como algo problemático, mas como ambivalente ao mostrar todas as etapas e categorias sociais, mesmo de forma desigual.

“o romance exprime uma etapa de emancipação do homem não somente em seu “conteúdo”, isto é, nas noções coletivas estruturadas por suas categorias, mas também em seu continente, a forma. Essa forma do romance não poderia aparecer sem o surgimento das categorias de sociedade “puramente social”; ora, o nascimento desta

²⁶⁴ Cf. Konder, Leandro. Introdução. IN Fehér, Ferenc. *O romance está morrendo? Contribuição à teoria do romance*. Trad.: Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 22 e SS.

sociedade significa um enriquecimento, mesmo levando em conta sua evolução desigual.”²⁶⁵

O romance acaba por catalisar todas as esferas da sociedade, segundo Feher. Ele é ambivalente, pois a sociedade apresenta essa característica, assim como o romance já teve um viés problemático porque sua época era problemática, assim como a epopéia é não-problemática devido ao fato de sua realidade ser não-problemática.²⁶⁶ Feher aponta que, se o herói épico é coletivo, o herói do romance é familiar, quase um anônimo, o que lhe confere um ar de liberdade. Sobre a liberdade, o mundo sem deus que Lukács expôs na *Teoria do romance* foi o que possibilitou a liberdade para o indivíduo. Suas análises permitem concluir que o romance não está morrendo, pois ele oferece “numerosos esquemas de solução” para os problemas do tempo.

Adorno receberá de forma crítica o ensaio de Lukács sobre a forma ensaio. Em primeiro lugar, Adorno concorda que o ensaio possui relativa autonomia estética, pelo fato de utilizar conceitos, bem como pela sua pretensão à *verdade*; aqui, contudo Adorno e o Lukács de *Alma e as formas* se encontram em pólos relativamente distintos, pois para Adorno o ensaio é uma produção teórica, e não artística. Adorno levanta a questão da impossibilidade da identidade empírica do conceito com a realidade; não há, para ele, uma forma de classificar o ensaio, mas sim investigar a possibilidade de sua concepção enquanto teoria.

Oposto a Lukács, Adorno propõe o ensaio como uma contraposição ao método cartesiano, que é, a seu ver, incompleto, pois mantém o assunto sempre suspenso e, ainda que proposto como uma obra teórica, sua função nada mais é que uma forma de dar chão aos pés do leitor.

²⁶⁵ Feher, op. cit. p.37.

²⁶⁶ Cf. Costa, Ílder Miranda. "O romance está morrendo? - análise de uma certa inadequação presente na posição benjaminiana diante do épico burguês". XI Congresso Brasileiro de Sociologia 1 a 5 de setembro de 2003, UNICAMP, Campinas, SP. Arquivo disponível em:

*“Astuciosamente, o ensaio apega-se aos textos como se estes simplesmente existissem e tivessem autoridade. Assim, sem o engodo do primordial, o ensaio garante um chão para os seus pés, por mais duvidoso que este seja algo comparável à antiga exegese teológica das escrituras.”*²⁶⁷

Adorno faz uma leitura da antiguidade grega de forma menos romantizada que Lukács, o que podemos apontar como mais um ponto de conflito entre ambos. Em *Sobre a ingenuidade épica*, o filósofo alemão denuncia as leituras que se faz da antiguidade, chamando-as de ingênuas, exatamente porque buscam no mito algo de concreto, algo relativamente determinado por um conceito. Ao transportar o mito para o discurso épico, acaba-se por torná-lo sistemático, amenizando-o. Adorno atenta que Ulisses pode ser considerado como um protótipo do homem burguês. Ulisses quer resolver seu próprio destino e voltar pra casa e, para isso, utilizará a astúcia; sua preocupação não é com a comunidade, mas é uma preocupação individual.

*“A oposição do ego sobrevivente às múltiplas peripécias do destino exprime a oposição do esclarecimento ao mito. A viagem errante de Tróia a Ítaca é o caminho percorrido através dos mitos por um eu fisicamente muito fraco em face das forças da natureza e que só vem a se formar na consciência de si.”*²⁶⁸

Em *“Posição do narrador no romance contemporâneo”*, Adorno, assim como Lukács, investiga o estatuto do romance na modernidade através da presença do narrador, que é essencial para a própria forma romanesca. Ambos concordam que não é mais possível narrar as coisas e suas relações, embora o romance precise de um narrador para existir. A realidade

²⁶⁷Adorno, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo, Ed. 34, 2003. P. 40.

²⁶⁸ Adorno, Theodor W e Horkheimier, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2006, p. 49

reificada, assim como para Lukács, impede o homem de buscar a essência, assim a narração fica apenas no meramente informativo; o romance deu lugar ao jornalismo, atesta o filósofo, de modo que se quiser sobreviver como gênero o romance precisa renunciar ao realismo que, ao falar das coisas, afirma “foi assim.”²⁶⁹. Algumas experiências são inenarráveis, e ainda assim o homem tenta narrá-las, como se fosse narrar uma aventura qualquer. Adorno aponta o romance como uma epopéia negativa:

“O individuo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como este um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido.”²⁷⁰

Apesar das diferenças, há algo que é importantíssimo relatar sobre Adorno: tanto ele quanto o jovem Lukács não se reconciliaram com a realidade. A condição humana é pessimista e melancólica devido ao fato do homem não poder se submeter a uma reconciliação tão degradante com um mundo de estruturas alienantes.

Walter Benjamin também faz algumas considerações sobre o papel do narrador, chamando a atenção para alguns aspectos presentes n’*a Teoria do romance*. Para ele, *A teoria do romance* de Lukács teria oferecido o “esclarecimento mais importante” sobre a questão do tempo no romance, com o conceito de “desterro transcendental”.

“A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos

²⁶⁹ Adorno (2006), p. 58.

²⁷⁰ Idem, p. 62.

limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive.”²⁷¹

O diálogo, ainda que breve, entre os pensadores aqui citados nos permite analisar a situação atual do homem: separado por abismos construídos por nós mesmos e por inúmeros personagens oriundos de nossa história, é possível superar esse estado alienante e cindido ao qual o homem moderno se encontra? Concluímos que, apesar de tudo, sim: as formas artísticas, dentre elas o romance ainda almejam a criação de um novo mundo, tal como Lukács enxergava na obra de Dostoiévski.

Independentemente de ser a arte a nos proporcionar um novo mundo, para além das convenções sociais, ou o oposto, vemos como indissolúvel essa relação tão estreita e tão ampla entre o homem e as formas literárias, fruto de suas próprias vivências e esperanças. Parece-nos que, neste momento, encontramos uma possível resposta à pergunta: “o que o romance tem a nos dizer?” O romance fala sobre a própria vida, pois vida e romance entrelaçam-se numa dialética constante de encontros e desencontros. E é nesse momento que o ensaísta aparece: ao falar da arte, ele acaba por falar da própria vida, pois ambos atuam conjuntamente.

²⁷¹ Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Volume I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 205.

9. Referências bibliográficas

Adorno, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo, Ed. 34, 2003.

Adorno, Theodor W e Horkheimier, M. *Dialética do esclarecimento. Fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2006.

Arato, Andrew; Breines, Paul. *El Joven Lukács y los orígenes del marxismo occidental*. Tr. Jorge Aguilar Mora. - México: Fóno de cultura económica, 1986.

Boesch, Bruno (org.) *História da literatura alemã*. Tradução sob a orientação do professor Erwin Theodor. São Paulo, Editora Herder/Editora da Universidade de São Paulo, 1967.

Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Volume I*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Botton, Alexandre Mariotto. *Notas sobre o ensaio em Theodor W. Adorno*. Graphos. João Pessoa, Vol 13, N. 1, Jun./2011 – ISSN 1516-1536.

Cervantes, Saavedra, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha (Primeira parte)*. Tradução de Sérgio Molina. Gravuras de Gustave Doré. São Paulo, Ed. 34, 2002.

_____. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha (Segunda parte)*. Tradução de Sérgio Molina. Gravuras de Gustave Dore. Apresentação de Maria Augusta Costa Vieira. São Paulo, Ed. 34, 2012.

Costa, Ílder Miranda. *O romance está morrendo? - análise de uma certa inadequação presente na posição benjaminiana diante do épico burguês*. XI Congresso Brasileiro de Sociologia 1 a 5 de setembro de 2003, UNICAMP, Campinas, SP. Arquivo disponível em: http://www.sbsociologia.com.br/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=1329&Itemid=171

Damião, Carla Milani. *O caminho para a epopéia futura: A poesia ingênua e Sentimental de Friedrich Schiller*. Artefilosofia, Ouro Preto, n.1, p.39-44, jul. 2006.

_____. *Os tempos felizes: a presença de elementos classicistas na estética lukacsiana*. Kriterion, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005.

Dante, *A divina comédia*. Tradução, comentários e notas de Ítalo Eugênio Mauro, prefácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo, Ed. 34. 2008.

Dihel, Astor Antônio. *Max Weber e a história*. Passo Fundo – RS, UPF Editora, 2004.

Feher, Ferenc. *O romance está morrendo?: contribuição à teoria do romance*. Tradução de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

Dostoiévski, Fiodor. *O Idiota*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo, Ed. 34. 2003.

Filho, Antônio Vieira da Silva. *A Ironia na Teoria do romance: da exigência normativo-composicional do romance em Goethe ao viver a arte em Novalis*. Pg. 52. Revista Trans/Form/Ação vol.35 no.2 Marília Maio/Agosto 2012

_____. *Dialética e formalismo conceitual: sobre as contradições internas em Teoria do romance*. Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2011.

Filho, Evaristo de Moraes (org.). *Georg Simmel*. (Coleção Grandes Cientistas Sociais). São Paulo, Ed. Ática, 1983.

Filho, Luiz Carlos Uchôa Junqueira. *A "grandeza repulsiva, amiúde detestável" do Inferno de Dante*. *Jornal da psicanálise* 44 (81), 245-252. São Paulo - 2011.

Flaubert, Gustave. *A educação sentimental*. Tradução de João Barreira. São Paulo, Ed. Martin Claret, 2006.

Frederico, Celso. *A recepção de Lukács no Brasil*. Herreramenta. Revista de debate y crítica marxista. Fevereiro, 2004. Disponível em: <http://www.herreramenta.com.ar/modules>.

_____. *Lukács, um clássico do século XX*. São Paulo: Editora Moderna, 1997.

Gallo, Renata Altenfelder Garcia. *'A teoria do romance' e 'O romance como epopéia burguesa': um estudo comparado da concepção de Romance em Georg Lukács*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2012.

Goldmann, Lucien. *Dialética e Ciências Humanas (vol. 2)*. Portugal, Ed. Presença. 1972.

Gardiner, Patrick. *Kierkegaard*. Tradução de Antônio Carlos Vilela. Coleção Mestres do Pensar. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

Goethe, Johann Wolfgang Von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução e Apresentação de Marcus Vinicius Mazzari. Pós-fácio de Georg Lukács. São Paulo, Ed. 34. 2006.

Ginzburg, Jaime. *Violência e forma em Hegel e Adorno*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.16, 2010.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Cursos de Estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle São Paulo, Edusp, 2001.

Homero. *A odisseia*. Edição bilíngue. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. Ensaio de Italo Calvino. São Paulo, Ed. 34. 2011.

Honorato, Suene. *Sobre o conceito de "ingenuidade épica" em Adorno*. Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo – Dossiê nº 12, Novembro de 2012 – ISSN 1679-849X <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie12/>

Jameson, Fredric. *Marxismo e forma*. Tradução de Iumna Maria Simon (coordenação), Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo, Ed. Hucitec, 1985.

Junior, José Antônio Pasta. *A forma angustiada de Lukács*. São Paulo, domingo, 13 de agosto de 2000. Suplemento Mais, Folha de São Paulo.

Kant, Immanuel. *Fundamentação da Metafísica dos costumes e outros escritos*. São Paulo, Ed. Martin Claret, 2003.

Kierkegaard, Sören. *O desespero humano*. Tradução de Alex Martins. São Paulo, Ed. Martin Claret, 2002

_____. *Temor e Tremor*. Tradução de Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo casais Monteiro. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo, Editora Nova Cultural, 1988,

Konder, Leandro *Fontes do pensamento Político: Lukács*. Porto Alegre, LP&M Editora, 1980.

Krakauer, Siegfried. *Estética sin territorio*. Edición y traducción: Vicente Jarque. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2006.

Lima, João Daniel Cardoso. *Ficções Sociológicas. Três estudos de interpretação literária*. Dissertação apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília para obtenção do título de mestre. 2009.

Löwy, Michael. *A Evolução política de Lukács: 1909-1929*. Tradução de Heloísa Helena A. Melo, Agostinho Ferreira Martins, anexos traduzidos por Gildo Marçal Brandão. São Paulo, Editora Cortez, 1998

_____. *Romantismo e Messianismo*. Tr Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Batista; revisão Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2008.

Lukács, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. - São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. *El alma y las formas. Teoría de la novela*. Trad. de Manuel Sacristán. Mexico: Grijalbo, 1985

_____. *História e Consciência de Classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. Revisão da tradução Karina Jannini. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2003

_____. *Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper*. Disponível em http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2008/Textos/essenciaFormaEnsaio.htm

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

Machado, Vinicius Gomes. *Viagem Inacabada: Goethe e Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Dissertação de apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia no nível de Mestrado da Universidade Federal de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia. São Paulo. 2012

Mann, Thomas. *Os Buddenbrooks. Decadência de uma família*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo, Círculo do livro S.A. 1975.

Martins, William Oliveira. *A Modernidade e a Teoria do romance de G. Lukács*. Revista de Iniciação Científica da FFC, v. 8, n.3, 2008.

Míguez, Roberto Augusto. *Un comentario de 'Sobre poesía ingenua y poesía sentimental'*. Revista A parte Rei, n° 27. P. 3. Disponível em: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero25/schiller.html>.

Netto, José Paulo. *Lukács: o guerreiro sem repouso*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.

Pereira, A. R. *Imbricações entre Ironia Romântica e Esfera Estética em S. Kierkegaard*, pg. 87. Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estética da Universidade Federal de São João Del - Rei–ANO VIII – Número VII – Janeiro a Dezembro de 2012.

Ponte, Carlos Jorge Alves. A. *A angústia no pensamento de Kierkegaard*. Revista Filosofia Edição 28 – 2008.

Ribeiro, Lucia Amaral de Oliveira. *Espaço Subjetivo e desestabilização da voz narrativa no romance 'L'Education sentimentale', de Flaubert*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós graduação em Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre. São Paulo, 2009.

Ross, Jonas. *Kierkegaard e a antropologia entre a angústia e o desespero*. Texto apresentado em IV Jornadas Kierkegaard em Buenos Aires de 24 a 25 de outubro de 2008. ISSN 1989-2322.

Schiller, Friedrich, *Do sublime ao trágico*. Organização de Pedro Sússekind. Tradução e ensaios Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2011.

_____. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Tradução de Roberto Scharwz e Márcio Suziki. São Paulo, Editora Iluminuras, 1989.

_____. *Poesia Ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras. 1971.

Silva, Arlenice Almeida. *A autonomia na obra de arte no jovem Lukács*. p.1-6

Disponível em:

http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2008/Textos/autonomiaObraArte.htm.

_____. *A evolução do conceito de ironia romântica na obra do jovem Györg Lukács*. Cadernos de filosofia alemã. nº 09 | P. 49 - 70 | JAN-JUN 2007.

_____. *O símbolo esvaziado: a teoria do romance do jovem Lukács*. . Trans/Form/Ação, São Paulo, 29(1): 79-94, 2006.

Sussekind, Pedro. *Schiller e os gregos*. Revista Kriterion vol.46 no.112 Belo Horizonte Dec. 2005.

_____. *Shakespeare, o gênio original*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 2008.

Teixeira, Mariana Oliveira do Nascimento. *Considerações biográfico-intelectuais sobre um diálogo vivo: Georg Lukács e Max Weber na Heidelberg do início do século XX*. Idéias|Campinas(SP)|n. 1|nova série|2º semestre (2010).

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

Tolstói, Leon Nikolaievitch. *Ana Karenina*. Tradução de João Gaspar Simões. São Paulo, Editora Abril Cultural, 1982.

Vaisman, Ester. *O “jovem Lukács: trágico, utópico e romântico?”*. Kriterion, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 293-310.

Vandenbergh, Frédéric. *Uma história filosófica da sociologia alemã. Alienação e reificação*. Tradução de Daniel P. P. Costa. São Paulo, Ed. Annablume, 2012.

Vedda, Miguel. *La sugestión de lo concreto. Estudios sobre teoría literaria marxista*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2006.

Völs, Filipe Ferreira Pires. *O Poeta, o herói e o filósofo pós-hegeliano em Temor e Tremor de Sören Kierkegaard*. Revista Aproximação – 2º semestre de 2009 – Nº. 2.

Waizbort, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo, Editora 34, 2013.

Weber, Max. *A 'objetividade' do conhecimento nas ciências sociais*. Traduzido por Gabriel Cohn. In Cohn, Gabriel. *Weber (Coleção Grandes cientistas sociais)*. São Paulo, Editora Ática, 1979.

_____. *Ciência e política: duas vocações*. Tradução de Leonidas Hegenberg e Octany Silveira da Mota. São Paulo, Ed. Cultrix, 1999.

_____. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo, Editora Martim Claret, 2007,

_____. *Ensaio de Sociologia*. Organização e introdução de Hans Gerth e C. Wright Mills. Tradução de Waltensir Dutra, Revisão técnica de Fernando Henrique Cardoso. Rio de Janeiro, Zahar Editora, 1977, P. 372.