

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

Renata Altenfelder Garcia Gallo

**“A teoria do romance” e “O romance como epopeia burguesa”:
um estudo comparado da concepção de Romance em Georg Lukács**

**"The Theory of the Novel" and "The Novel as the bourgeois
epic": a comparative study of the concept of novel in Georg Lukacs.**

CAMPINAS
2012



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

RENATA ALTENFELDER GARCIA GALLO

**“A teoria do romance” e “O romance como epopeia burguesa”:
um estudo comparado da concepção de Romance em Georg Lukács**

Orientador/Supervisor: Prof.Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel

**"The Theory of the Novel" and "The Novel as the bourgeois epic":
a comparative study of the concept of novel in Georg Lukacs.**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA AO INSTITUTO DE ESTUDOS DA
LINGUAGEM DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS PARA OBTENÇÃO DO
TÍTULO DE MESTRE EM TEORIA E HISTÓRIA LITERÁRIA, NA ÁREA DE: TEORIA E
CRÍTICA LITERÁRIA.**

**MASTERS THESIS PRESENTED TO THE INSTITUTE FOR THE STUDY OF LANGUAGE OF
THE STATE UNIVERSITY OF CAMPINAS IN CANDIDACY FOR THE DEGREE OF
MASTERS OF PHILOSOPHY IN THEORY AND HISTORY OF LITERATURE IN THE AREA
OF THEORY AND LITERARY CRITICISM.**

CAMPINAS, 2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR

TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

G137t

Gallo, Renata Altenfelder Garcia, 1983-
“*A teoria do romance*” e “*O romance como epopeia burguesa*” : um estudo comparado da concepção de Romance em Georg Lukács / Renata Altenfelder Garcia Gallo. -- Campinas, SP : [s.n.], 2012.

Orientador : Carlos Eduardo Ornelas Berriel.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Luckacs, Gyorgy, 1885-1971. 2. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1770-1831. 3. Marx, Karl, 1818-1883. 4. Estética. 5. Ficção. I. Berriel, Carlos Eduardo Ornelas. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: "The Theory of the Novel" and "The Novel as the bourgeois epic": a comparative study of the concept of novel in Georg Lukacs.

Palavras-chave em inglês:

Georg Lukács

Karl Marx

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Novel

Aesthetics

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Mestre em Teoria e Crítica Literária.

Banca examinadora:

Carlos Eduardo Ornelas Berriel [Orientador]

Marcos Aparecido Lopes

Rainer Câmara Patriota

Data da defesa: 14-06-2012.

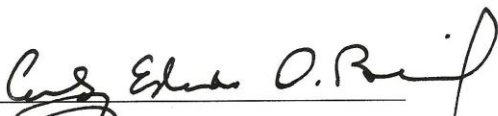
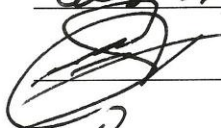
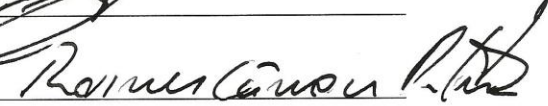
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Carlos Eduardo Ornelas Berriel

Marcos Aparecido Lopes

Rainer Câmara Patriota

Mario Luiz Frungillo

Ana Claudia Romano Ribeiro

IEL/UNICAMP
2012

**Às minhas pequenas, Rafa e Isa, e ao meu companheiro, Dani...
por me fazerem acreditar novamente na vida e no homem.**

AGRADECIMENTO

aos meus queridos avós, Ruy e Nídia, pelo constante apoio e incentivo à minha formação;

à minha mãe, por me socorrer nos momentos necessários;

a Rafa, por ainda tão jovem mostrar-se tão madura quando dela precisei;

a Isa, pela incessante curiosidade pela vida;

ao Dani, pelo apoio incondicional, pela fiel companhia e por me fazer uma pessoa melhor;

ao professor Marcos Lopes, pelos comentários e sugestões durante o exame de qualificação;

ao professor Rainer Patriota, pelos ensinamentos preciosos acerca do meu objeto de estudo, bem como pela solicitude com a qual recebeu o meu convite à qualificação e à defesa;

ao professor Carlos Eduardo O. Berriel, orientador deste trabalho, que me acolheu durante estes três anos de trabalho e que me proporcionou, além de ensinamentos teóricos, princípios valiosos sobre a matéria da vida.

“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”.

Lukács, A Teoria do Romance.

RESUMO

Durante todo o seu percurso intelectual, Georg Lukács ocupou-se dos debates sobre a literatura. Viria o gênero romanesco ocupar um dos temas centrais de suas reflexões estéticas. Partindo dessa consideração, esta pesquisa busca delinear o conceito de romance em dois períodos distintos da trajetória intelectual do autor, comparando-os. Para tanto, foram selecionadas duas obras de Lukács: “A Teoria do Romance” e “O Romance como epopeia burguesa”. Ambos os estudos afirmam que o gênero romanesco ocupa na sociedade burguesa o lugar que a epopeia ocupou no mundo antigo. Entre outras questões, Lukács ainda trata nestes escritos do surgimento do romance, bem como teoriza acerca dos aspectos formais e conteudísticos do gênero. Entrementes, os referenciais teóricos utilizados pelo autor nas duas obras estudadas são distintos. Em “A teoria do romance”, publicada entre 1914 e 1915, seu pensamento se caracterizava pela transição do pensamento idealista subjetivo para o objetivo – em outras palavras, de Kant para Hegel. Em “O Romance como epopéia burguesa”, ensaio publicado em 1935, o pensamento de Lukács é marcado pela transição Hegel - Karl Marx.

Palavras-chave: Georg Lukács, romance, Hegel, Marx, estética.

ABSTRACT

Throughout his intellectual journey, Georg Lukács dealt with many discussions about literature becoming the novel one of the central themes of his aesthetic ideas. Based on this point, this research seeks to describe and to compare the concept of novel in two distinct periods of the intellectual life of Lukács. To this end, we selected two works of Lukács, "Theory of the Novel" and "The novel as the bourgeois epic". Both studies argue that the novel genre in bourgeois society occupies the place that the epic genre occupied in the ancient world. Among other issues, Lukács still studies in both writings how and when the novel rised as well as he theorizes about the formal and material aspects of the genre. Meanwhile, the Lukács' theoretical references used in both essays are different. In "Theory of the Novel," published between 1914-1915, the author's thought was characterized by the transition from Kant to Hegel. In "The novel as the bourgeois epic," published in 1935, Lukacs's thought was marked by the transition Hegel - Karl Marx.

Keywords: Georg Lukács, novel, Hegel, Marx, aesthetics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I : “A Teoria do Romance”	
1.0. Entre críticas e autocríticas	07
1.1. As ciências do espírito.....	10
1.2. “As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo.....	17
1.2.1. Contribuições da estética de Hegel.....	20
1.2.2. Hegel, Lukács e a ideia de totalidade.....	33
1.2.3. A construção de uma totalidade ficcional e a configuração do herói romanesco..	41
1.2.4. Ironia.....	46
1.2.5. Forma e gênero	48
1.3. “Ensaio de uma tipologia da forma romanesca”	55
1.3.1. O “Idealismo Abstrato”	57
1.3.2. O “Romantismo da Desilusão”	60
1.3.3. O “Romance de Formação”	64
1.3.4. “Tolstói e a extrapolação das formas sociais de vida”	67
CAPÍTULO II: “O romance como epopeia burguesa” (1935)	
2.0. Considerações iniciais.....	71
2.1. Acerca das contribuições das estéticas clássicas e alemã sobre o romance.....	73
2.2. Karl Marx e Friedrich Engels: contribuições importantes para a literatura.....	79
2.3. Para uma teoria lukacsiana acerca do romance.....	82
2.4. Para uma periodização do romance.....	88
2.4.1. “O nascimento do romance”.....	90
2.4.2. “A conquista da realidade quotidiana”.....	91
2.4.3. “A poesia do reino animal do espírito”.....	94
2.4.4. “O novo realismo e a dissolução da forma do romance”	96
2.4.5. “As perspectivas do romance socialista”	112
2.5. A recepção de “O romance como epopeia burguesa”	116
CONCLUSÃO	125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	129

INTRODUÇÃO

Durante todo o seu percurso intelectual, Georg Lukács ocupou-se dos debates sobre a literatura. Suas primeiras obras juvenis, “O desenvolvimento do drama moderno” (1911) e “A alma e as formas” (1911), já demonstravam o lugar significativo que a crítica literária ocuparia em sua vida.

Dentre todas as discussões lukacsianas acerca da literatura, pode-se afirmar que o estudo do romance permeia toda a sua obra estética, tornando-se uma preocupação constante em seus escritos. O debate acerca do gênero recebe este acento porque o romance se firma em sua teoria como a forma literária mais adequada à representação do mundo moderno e da vida burguesa.

As análises sobre o gênero e sua forma possibilitam, a este autor, reflexões sobre o mundo moderno, a vida e a sociedade capitalista. Sendo assim, o estudo do romance extrapola questões apenas formais ou semânticas para, então, tornar-se um instrumento de estudo da sociedade e do homem moderno.

Diante das implicações impostas pelo estudo do romance, estava então, o filósofo húngaro, frente a árduo e interminável desafio: a construção de uma crítica literária com bases firmes acerca do gênero. Lukács publicou e contribuiu substancialmente para a crítica literária, especialmente com seus estudos sobre o romance. A obra estética lukacsiana que contempla o gênero aborda questões formais e conteudísticas, a definição do próprio objeto, e as relações entre o surgimento do romance e a quadratura histórico-filosófica que lhe deu origem - entre outras preocupações.

O percurso crítico do autor possui um movimento bastante interessante: suas retomadas de concepções juvenis e a constante tentativa de definição de um mesmo objeto são elementos constantes. Essa tendência do movimento do pensamento lukacsiano contribui para a complexidade da definição de conceitos-chave em suas obras – como é o caso do romance. Todavia, aquilo que, muitas vezes, é chamado de descontinuidade nas etapas do pensamento estético de Lukács, nos leva a um caminho muito rico, onde um conceito, ao longo do tempo, vai ganhando contornos mais maduros a partir de análises que dispõem de instrumentos teóricos que superam suas concepções juvenis.

Diversos estudiosos de Lukács, tais como Nicolas Tertulian ou Michael Löwy, apontam rupturas e descontinuidades no percurso intelectual do autor; contudo, prefiro a palavra *superações*, ou, ainda, o termo cunhado por Patriota (2010, p.13) “um paradigma de continuidade”. No meu entendimento, este termo é mais adequado à obra de Lukács, visto que onde o autor apontava falhas em suas concepções metodológicas acerca de determinado tema, logo tratava de buscar maneiras e instrumentos para superá-las. As diversas autocríticas redigidas por Lukács, tais como nos prefácios às obras “A Teoria do Romance” e “História e Consciência de Classe”, mostram claramente sua preocupação em chegar às definições mais corretas dispondo dos instrumentos mais adequados.

Toda essa complexidade de pensamento contribuiu para uma carga de preconceitos que dificulta a introdução de suas ideias nos mais diversos ambientes. Vejamos as considerações de Patriota acerca da questão:

Quando o pensamento retrocede ante a complexidade, ao invés de enfrentá-la, nascem as concepções falazes, pois a simplificação é sempre o caminho mais curto para a formulação de um juízo. E, por este caminho, muitos entendem que, nos anos 30, o filósofo húngaro se converteu ao stalinismo e, conseqüentemente, pactuou com as atrocidades e a vulgarização perpetradas pela cúpula do poder soviético. Também sua crítica à literatura de vanguarda tem sofrido acusações que, em grande medida, impõem-se menos por virtudes teóricas ingênuas que pelo brilho estéril da polêmica fácil. Sociologismo, conservadorismo, dogmatismo etc., são termos que, comumente, passam por chaves de interpretação muito embora sirvam unicamente para fechar, e não abrir, o sentido das ideias do pensador húngaro. (PATRIOTA, 2010, p. 11)

A existência de debates sobre a obra estética deste autor se circunscreve, quando muito, a discussões acerca de seu ensaio de juventude mais conhecido, “A Teoria do Romance”. Sua “Estética” da maturidade e da juventude foram tão ignoradas, que muitos alunos dos cursos voltados à teoria literária não sabem sequer da existência dessas obras.

Interpretações bastante equivocadas das concepções estéticas de Lukács também são comuns e advém, em grande parte, da complexidade da trajetória intelectual deste autor. Muito teóricos o posicionam em favor de uma literatura subsumida aos interesses do partido comunista, quando, distintamente, Lukács sempre esteve à frente da defesa da autonomia da arte, se colocando numa posição que poderíamos chamar de “fogo cruzado”.

Frente às dificuldades encontradas na definição de conceitos-chave ao longo da obra estética de Lukács, esta pesquisa busca definir a concepção de romance do autor em dois de seus escritos sobre o gênero, publicados em momentos distintos de sua trajetória intelectual.

A escolha pelo conceito de romance na obra do jovem Lukács, “A Teoria do Romance” (1914-1915), e do Lukács de 1930, “O romance como epopeia burguesa” (1935), foi impulsionada por uma questão bastante peculiar. O autor, em ambos os textos que nos propomos a estudar, afirma que o romance é, para o mundo moderno, o equivalente ao gênero épico do mundo antigo, emprestando de Hegel o sugestivo termo “epopeia burguesa” para denominar o gênero romanesco. Todavia, Lukács chega a esta afirmação através de caminhos e influências teóricas distintas.

Este caminho que nos propusemos a percorrer marca um importante momento da trajetória intelectual de Lukács: o salto teórico Hegel (idealismo objetivo) – Marx (materialismo histórico).

A fim de percorrermos este caminho no âmbito do pensamento estético de Lukács, dividimos este trabalho em dois capítulos. O primeiro deles, denominado “A Teoria do Romance”, trata da produção juvenil de Lukács redigida entre 1914-1915. Esta se tornou polêmica e célebre nos estudos sobre o romance. Este ensaio é considerado por diversos estudiosos como um clássico sobre as investigações acerca do gênero. Dentre os leitores da obra, estão o filósofo Walter Benjamin, que recorre à obra lukacsiana em seu ensaio sobre o “Narrador”, e Theodor W. Adorno, que o utilizou como referência em “A posição do narrador no romance contemporâneo”.

“A Teoria do Romance” surge em meio à eclosão da primeira guerra mundial e sob um constante estado de incertezas da cultura contemporânea frente à situação mundial, como diz o autor em seu prefácio à obra, em 1962. Essa produção juvenil, como afirma Lukács, caracteriza-se pela transição da influência em seu pensamento do idealismo subjetivo para o objetivo - em outras palavras, de Kant para Hegel.

Em 1962, Lukács redige um prefácio à obra tecendo severas críticas à sua construção metodológica, entre elas, de que “o autor de “A Teoria do Romance” possuía uma concepção de mundo voltada a uma fusão de ética de “esquerda” e epistemologia de “direita”” (LUKÁCS, 2000, p. 17).

“A Teoria do Romance” está estruturada em duas partes: a primeira, denominada “As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo”, trata da questão da perda da totalidade, fator este que distinguiria o mundo moderno – o qual possui como gênero de representação artística mais adequado o romance – do

mundo clássico – onde a epopeia é o gênero característico -. A partir deste cenário, são discutidas as consequências da perda da totalidade para as formas literárias.

Na segunda parte da obra, denominada “Ensaio de uma tipologia da forma romanesca”, o autor elabora e descreve quatro modos de representação da busca do herói romanesco pela totalidade e pela sua realização no mundo moderno. Para distinguir esses heróis, Lukács parte do pressuposto de que o protagonista do romance ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade. Através de uma tentativa de historicização das categorias estéticas, “A Teoria do Romance” sustenta a ideia de que o gênero romanesco, no mundo moderno, equivale ao gênero épico do mundo antigo, como já dissemos anteriormente.

Através da exposição da obra, mostraremos ao leitor como esta foi composta metodologicamente e quais os desdobramentos principais desta composição, feitas por Lukács. Descreveremos também a concepção de romance lukacsiana subjacente ao ensaio e as críticas dirigidas a ele.

No segundo capítulo, analisaremos o ensaio “O romance como epopeia burguesa”. Publicado em 1935, em Moscou, no volume IX da Enciclopédia Literária, o texto trata, em linhas gerais, de uma definição de romance, bem como do contexto de seu surgimento e seu desenvolvimento ao longo do decurso histórico.

Neste ensaio, Lukács discorre a respeito da posição do romance e sua função no seio da sociedade burguesa. Procura também construir uma definição própria do gênero partindo da teoria de Hegel sobre o romance, passando por Karl Marx e Friedrich Engels. É realizada, ainda, uma periodização do gênero, que vai de Cervantes a Gorki. Também já se encontra um debate, ainda embrionário, sobre a representação realista do romance, a qual privilegia a arte de narrar em detrimento da técnica da descrição - técnica esta que viria a ser conhecida como naturalista.

Tal qual em “A Teoria do Romance”, Lukács também busca ao longo de “O romance como epopeia burguesa” fundamentar a ideia de que o gênero assume, no mundo burguês, o status de um épico moderno. Entretanto, veremos no Lukács de 1935, instrumentos e referenciais teóricos distintos do jovem autor de 1914-15, apesar da presença de Hegel ainda ser constante.

Por fim, na conclusão deste estudo, partindo da afirmação lukacsiana de que o romance, no mundo burguês, assume a posição de equivalência ao gênero épico do mundo antigo, mostraremos quais são os traços que distinguem “A Teoria do Romance” (1914-1915) de “O romance como epopeia burguesa” (1935).

É importante lembrarmos o leitor de que esta pesquisa não busca delinear aquilo que seria a teoria “geral” do romance para Lukács, pois, para tanto, seria necessária uma leitura bastante atenta de várias outras obras do autor, tal qual a leitura de “O romance histórico”. Buscamos neste estudo demonstrar de que modo o filósofo húngaro entendia o gênero romanesco em sua fase juvenil, em “A Teoria do Romance” (1914-1915), e como ele passa a fazê-lo em seu texto de 1935, “O romance como epopeia burguesa”, passando por duas obras que possuem um ponto comum: a afirmação de que o romance é, para a sociedade burguesa, aquilo que o gênero épico representou para o mundo grego.

CAPÍTULO I

“A Teoria do Romance” (1914-1915)

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo (LUKÁCS, 2000, p. 25).

1.0. Entre críticas e autocríticas

No inverno de 1914-1915, Georg Lukács redige “A Teoria do Romance”, finalmente publicada por Paul Cassier, em 1920, tal qual sua versão atual. Sua primeira publicação, porém, data de 1916, na revista *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* (Revista de estética e de história geral da arte), de Max Dessoir. Este ensaio surge em meio à eclosão da primeira guerra mundial e frente às incertezas da cultura contemporânea em relação à situação mundial, como dito no prefácio à obra, redigido em 1962, pelo seu autor.

“A Teoria do Romance” fora pensada como uma série de diálogos, entre um grupo de jovens refugiados, que tratavam do período da grande guerra. Diante das discussões do grupo, o conteúdo da obra seria apresentado a partir de uma visão dostoiévskiana de mundo; porém, o autor se despiu dessa ideia e a publicou tal qual sua versão atual. O motivo da publicação precoce da obra fora a convocação de Lukács para o serviço militar. Devido às circunstâncias, o filósofo húngaro teve de se deslocar a Budapeste para prestar, ao longo de aproximadamente um ano, serviços no Departamento Militar de Censura.

Lukács, já maduro, acentua que o conhecimento do contexto do surgimento de “A Teoria do Romance” colabora para uma compreensão mais adequada da obra.

Uma coisa é clara: esse repúdio da guerra e, com ele, da sociedade burguesa da época era puramente utópico; nem sequer no plano da inteligência mais abstrata havia na época algo que mediasse minha postura subjetiva com a realidade objetiva. Metodologicamente, porém, a consequência mais importante foi que, a princípio, não

senti necessidade alguma de submeter a minha visão de mundo, o método de meu trabalho científico etc. à avaliação crítica (LUKÁCS, Prefácio, 2000, p.08).

Em julho de 1962, Georg Lukács publica um prefácio a “A Teoria do Romance”, no qual posiciona historicamente a obra, bem como elucida a metodologia utilizada em seu ensaio. Também discorre abertamente sobre todos os problemas metodológicos da concepção de sua obra, pontuando que ela foi uma tentativa fracassada em sua concepção e projeto, mas que foi a que mais se aproximou da saída correta em determinada época, se comparada aos escritores contemporâneos.

Lukács rejeitou sua “A Teoria do Romance” categoricamente. Disse que seu utopismo, devido à crença de que, da destruição do capitalismo pudesse nascer uma vida natural, era inocente e sem fundamentos. Mas nem por isso o autor deixa de acentuar o caráter subversivo da obra.

Para aqueles que leem “A Teoria do Romance” em busca de uma orientação, Lukács ressalta que seu estudo pode, no máximo, oferecer um conhecimento das ideologias em voga nos anos 20 e 30.

As críticas ao ensaio são diversas. Amigo de Lukács, o sociólogo Max Weber ressalta seu caráter não sistemático, bem como a dificuldade de compreensão da primeira parte da obra que só se torna possível quando se conhece intimamente seu autor, segundo Weber.

Lask, em relato a Weber, também dissera que a falta de sistematização era um defeito de Lukács, e que o autor de “A Teoria do Romance” tendia ao ensaísmo.¹

Ernst Troeltsch acentuou a dificuldade da leitura do ensaio devido às diversas abstrações presentes na obra. Abstrações estas que não são ilustradas a ponto de assegurar ao leitor a confirmação de suas inferências ou conclusões a respeito de conceitos e raciocínios que aparecem ao longo do texto.

¹ A respeito da forma ensaística, citamos um trecho de “A alma e as formas” que expressa a posição de Lukács acerca do tema:

[...] o ensaio fala sempre de algo já formado ou, no melhor dos casos, de algo que já existiu; faz parte de sua essência, pois, que ele não engendre coisas novas a partir do puro nada, mas simplesmente reordene aquelas que viveram em algum tempo. [...] O ensaio é um tribunal, mas o que nele constitui o essencial e o caráter decisivo quanto a valores não é a sentença (como no sistema), mas o próprio processo de julgar (MACEDO, 2000 apud LUKÁCS, 1971, p. 18-19, 20,31).

Realmente, a leitura de “A Teoria do Romance”, devido às diversas abstrações e à falta de balizamento histórico, atordoa o leitor que, em vários momentos, tem de reler trechos anteriores para conseguir se situar dentro da obra. Outro elemento que dificulta a leitura é o constante trabalho de verificação das inferências acerca de certos conceitos de bases idealistas, como é o caso do termo alma².

O filósofo romeno Nicolas Tertulian, estudioso de Lukács, também comenta o ensaio e propõe uma leitura particular da obra.

A Teoria do romance deve ser lida numa dupla perspectiva: o espetáculo das formas deve ser visto como a expressão de um drama do espírito, no sentido hegeliano do termo; quanto à dialética interna da forma romanesca, tal como a definiu Lukács, é preciso enxergá-la também como a expressão da tensão interior da pessoa do autor no momento em que escrevia seu livro (TERTULIAN, 2008, p. 107).

Para Tertulian, há também uma “subestrutura filosófica e moral” que “A Teoria do Romance” comporta, no sentido de conflitar a “ética primeira” com a “segunda ética”. Em outras palavras, o ensaio lukacsiano permite um embate entre “a moral ditada pela lógica das instituições e das estruturas sociais e a moral decorrente dos imperativos da alma” (TERTULIAN, 2008, p. 112).

Pode-se dizer que “A Teoria do Romance” se assenta sobre dois pilares fundamentais: as ciências do espírito e as ideias da estética hegeliana. Vejamos como o próprio Lukács, em seu prefácio de 62 à obra, define essa questão:

Encontrava-me, a essa altura, no processo de transição de Kant para Hegel, sem contudo alterar em nada minha relação com os métodos das chamadas ciências do espírito³; essa relação baseava-se essencialmente nas impressões que me causaram na juventude os trabalhos de Dilthey, Simmel e Max Weber. (LUKÁCS, Prefácio, 2000, p.08-09).

Sobre a relação entre as ciências do espírito e a filosofia hegeliana, diz o autor:

Que eu saiba, a Teoria do romance é a primeira obra das ciências do espírito em que os resultados da filosofia hegeliana foram aplicados corretamente a problemas estéticos. Sua primeira parte, a mais genérica, é definida essencialmente por Hegel: tal é o caso da contraposição das espécies de totalidade na épica e no drama, tal é o caso da noção histórico-filosófica da correspondência e do antagonismo entre epopeia e romance etc. (LUKÁCS, Prefácio, 2000, p.11-12).

² O termo alma é utilizado em diversos momentos em “A teoria do romance”, contudo não há uma definição categórica dada por seu autor. Inferimos, através de nossas leituras, que o seguinte termo designa a totalidade de sentimentos, pensamentos, sensações, vontade, bem como a capacidade de pensar e sentir do humano.

³ Aquilo que, outrora, fora denominado ciências do espírito, viria a ser conhecida, posteriormente, como sociologia.

Acerca das influências hegelianas do jovem Lukács, Netto afirma que a Grécia do período helênico era “tão paradigmática para o jovem Hegel quanto o era para Lukács” (NETTO, 1976, p.33), e ressalta que, indo ao encontro de Hegel, era de se supor que Lukács enveredasse para uma análise que trabalhasse mais propriamente a dimensão histórica. Porém isso não se concretizou, visto que, para Netto, o hegelianismo de Lukács envereda por uma leitura de base kierkegaardizada⁴.

O hegelianismo de Lukács em “A Teoria do Romance” aparece também marcado numa tentativa do autor de historicização das categorias estéticas. A busca por uma dialética universal dos gêneros n’ “A teoria do romance”- em cuja vinculação entre categoria e história pudessem aparecer ainda mais estreitas do que no próprio Hegel - só foi possível posteriormente, através do conhecimento e aplicação da teoria marxista.

1.1. As ciências do espírito⁵

As ciências do espírito influenciaram o jovem Lukács e toda a construção de “A Teoria do Romance”. O grande interesse do autor por essa corrente se fundamentava, em larga medida, a sua recusa à filosofia positivista, para a qual a realidade é concebida como sua manifestação imediata.

Foi a partir de Max Weber que Lukács se aproximou mais intimamente dessa corrente filosófica. Weber, com quem Lukács construiu uma estreita relação, o acolheu quando de sua chegada a Heidelberg, em 1912, quando o filósofo húngaro alimentava o então propósito de obter uma cátedra universitária. Weber apresentou Lukács a uma parte da intelectualidade alemã dessa época. Entre os autores com os quais ele estabeleceu relações em Berlim, citamos Wilhelm Dilthey e Georg Simmel.

Dilthey e Simmel foram filósofos da Alemanha imperialista e fundadores das ciências do espírito. Ambos estavam empenhados em fundar uma concepção de mundo concreta, em uma época em que o niilismo tomava conta de toda a sociedade europeia.

⁴ Sobre essa leitura kierkegaardizada de Hegel no jovem Lukács de “A Teoria do Romance”, ver “As formas e a vida”, de Carlos Eduardo Jordão Machado.

⁵ As ciências do espírito também são chamadas, por Lukács, de filosofia da vida. Este segundo termo pode ser observado na obra do autor “El Asalto a la Razon: La trayectoria Del irracionalismo Desde Schelling hasta Hitler” de 1972, quando Lukács associa esta filosofia a seu fundador, Wilhelm Dilthey.

Para Lukács, ambos foram pensadores influenciados pelo neokantismo e por resquícios positivistas. Tanto o primeiro, quanto o segundo buscavam superar o racionalismo e o positivismo presentes na filosofia alemã da época imperialista. Contudo, a crítica que Lukács já maduro dirigirá a ambos é a tendência ao irracionalismo. Advém deste irracionalismo, o menosprezo ao entendimento e à razão, bem como o enaltecimento da intuição.

As ciências do espírito, para Lukács, tendiam a formular conceitos gerais sintéticos partindo da captação de poucos traços da realidade. Estes traços, citados pelo autor, eram apreendidos pela intuição e, a partir deles, para a análise dedutiva de fenômenos isolados a fim de obter uma visão do conjunto. Tal tendência, segundo Lukács, em sua autocrítica redigida em 62 acerca da metodologia empregada em “A Teoria do Romance”, era genérica demais para apreender os diversos fatores constitutivos de seu objeto de estudo - o romance -, bem como para criar uma visão de mundo sólida.

A filosofia da vida ou ciências do espírito foi, para Lukács, um produto particular do período da Alemanha imperialista, e tornou-se a ideologia predominante daquele momento. Ela transformou-se numa tendência que viria a influenciar diversas correntes filosóficas.

A influência da filosofia da vida em diversas áreas do conhecimento, como nas ciências sociais, na psicologia e na literatura, cresceu substancialmente após a primeira grande guerra. Segundo Lukács,

[.] en el período de posguerra, virtualmente, toda la literatura burguesa leída por los grandes círculos y relacionada con los problemas de la conciencia del mundo se mueve por los carriles de la filosofía de la vida (LUKÁCS, 1972 ,p. 324).

Essa filosofia buscava construir uma concepção de mundo no período da crise do imperialismo alemão. Essa necessidade surge visto que, no momento anterior a essa crise, a classe burguesa mantinha uma confiança inquebrantável na seguridade social de sua classe e no sistema econômico vigente – o capitalismo. Todavia, apesar da tentativa de criação de uma nova concepção de mundo, para o velho Lukács, não foi possível à filosofia da vida esboçá-la claramente. O seu fundador – Wilhelm Dilthey - pode, somente, através de bases psicológicas e históricas, traçar uma tipologia destas concepções. Tipologias estas, problemáticas na visão lukacsiana.

A concepção de mundo subjacente à filosofia da vida se assentava num jogo entre subjetividade e objetividade (essência e vida). Neste jogo, entra em cena o mito, representado como um tipo especial de objetividade. O mito possuía na filosofia da vida um caráter objetivo,

contudo, esta objetividade se revelava como falsa aparência, colaborando para uma filosofia que, como afirma o Lukács maduro, tendia ao irracionalismo e que criava uma atmosfera propícia ao misticismo e à destruição do entendimento. Viria o mito recobrir de sentido e de coesão um mundo já abandonado por Deus:

Dicho em pocas palabras: la esencia de la filosofía de la vida consiste en hacer que el agnosticismo se trueque en misticismo, que el idealismo subjetivo se convierta en la seudoobjetividad del mito (LUKÁCS, 1972, p. 333).

O fundador das ciências do espírito - Dilthey - foi considerado um autor de transição, pois sua filosofia objetivava reconstruir o neokantismo positivista dos anos 60 e 70 até que este se convertesse em uma clara e coesa visão de mundo. Sua filosofia partia de um ponto de vista histórico e psicológico:

Dilthey arranca de um ponto de partida psicológico e histórico. La obra a que se proponía consagrar su vida era, en rigor, una “Crítica de la razón histórica”; aspiraba a acomodar la doctrina de Kant a las necesidades del presente y a desarrollar la filosofía kantiana de tal modo que pudiera servir de fundamentación a las ciencias del espíritu, y, muy esencialmente, a la historia (concebida, evidentemente a la manera de un Ranke o de un Jakob’ Burckhardt, y no como la historia del período progresivo de la burguesía) (LUKÁCS, 1972 ,p. 336).

A fundamentação gnosiológica da filosofia da vida diltheyana partia da concepção de que o fundamento último do conhecimento é a ideia de vivência do mundo. Dilthey, buscando uma subjetividade cada vez mais rica, cria este conceito (*Erlebniss*) e o faz central em sua filosofia. Para este autor, o sujeito encontrará sentido em suas vivências autênticas. Essa ideia atrai o jovem Lukács, visto que, para este, a vivência de uma obra de arte é a vivência de uma realidade que tem sua legalidade.

Dilthey acreditava que todas as categorias da realidade objetiva estavam contidas na vivência (*Erlebniss*). Assim sendo, se há possibilidade de algum conhecimento da realidade, é apenas devido à experiência, à vivência do sujeito. Logo, a experiência psicológica de cada um, fornece subsídios para a compreensão do mundo histórico-social. Observada essa questão, Dilthey viu necessária a busca de um método adequado – a psicologia compreensiva⁶ e a hermenêutica⁷ - para desenvolver as categorias com as quais trabalhava.

⁶ Para Dilthey, compreender não é explicar, é conhecer intuitivamente por uma participação vivida. Portanto, temos necessidade de uma psicologia compreensiva descritiva e analítica que reconheça a unidade estrutural da individualidade e seu modo de ser (estilo) no mundo. Dilthey propôs em sua filosofia uma reestruturação da psicologia a fim de que esta pudesse se tornar o fundamento das ciências do espírito. Contudo, para Lukács, esta

El gran descubrimiento de Dilthey reside, por tanto, en sostener que nuestra fe en la realidad del mundo exterior brota de la vivencia de la resistencia y de los obstáculos con que tropezamos en nuestras relaciones volitivas con las personas y las cosas del mundo exterior (LUKÁCS, 1972 ,p. 340).

Sobre a questão da vivência diltheyana, o velho Lukács sublinha que esta, vista como fundamento do conhecimento do mundo, dá margem a uma subjetividade arbitrária e ao relativismo, visto que a seleção, o acento e o critério estabelecidos em relação à realidade captada são absolutamente subjetivos. Além dessa observação, o autor ainda ressalta que as vivências dos sujeitos que atuam no processo histórico não são suficientes para uma significação adequada das conexões históricas.

Transposta ao campo da arte, Lukács nos dá a entender que a vivência não é suficiente para dar conta do campo da estética e, mais essencialmente, da singularidade de cada obra de arte. Para Lukács, esta, já em “A Teoria do Romance”, é um complexo categorial, um campo autônomo, que existe independentemente da vivência do sujeito. Logo, vemos que Lukács afirma categoricamente a validade transcendental da obra de arte. Podemos ver essa tendência de Lukács em sua aproximação a Hegel e a Emil Lask⁸, dos quais Lukács retoma a tradição categorial.

Para o filósofo húngaro, um debate acerca da arte deve partir da própria obra, deixando claro que esta é uma instância real e objetiva. Partir da vivência sem discutir a obra como complexo categorial é diluir a vivência da arte em algo psicológico, subjetivo.

Em “A Teoria do Romance”, Lukács não comunga com a visão psicológica de Dilthey, pois, como dissemos, seu autor já postula determinações objetivas - a vivência não é psicológica.

O jovem Lukács está interessado nas categorias reais e objetivas da arte. Podemos observar essa tendência na ampla influência de Hegel no que tange à evolução dialética do espírito no mundo, ou seja, na tentativa do autor de empreender uma dialética universal dos gêneros. Dialética esta fundada historicamente, com base nas formas literárias e na essência das categorias estéticas, que objetiva uma vinculação estreita entre categoria e história. Também

proposta diltheyana consegue apenas “sustituir la falsa abstracción de lo puramente intelectual por la supuesta totalidad irracional de la vida vivida” (LUKÁCS, 1972, p. 341).

⁷ A base da hermenêutica diltheyana consiste, em linhas gerais, na interpretação como compreensão de um outro sujeito através da “revivência” das experiências deste outrem.

⁸ Lask vem da tradição neokantiana, todavia possui uma inflexão ontológica.

conseguimos perceber o afastamento de Lukács da filosofia da vida na tentativa constante de recorrer às realidades histórico-sociais concretas em “A Teoria do Romance”.

Hegel, em sua “Estética”, trata das categorias objetivas da arte, tais quais a pintura e a música, diferentemente dos kantianos e neokantianos⁹, os quais possuem uma inflexão maior à questão subjetiva e psicológica do sujeito, deixando a arte exposta aos julgamentos subjetivos e, conseqüentemente, ao relativismo.

A inflexão de Lukács a Hegel também se faz presente já na primeira estética lukacsiana - a ainda pouco estudada “Estética de Heidelberg”-¹⁰. Nesta, Hegel já aparece presente como referência para uma determinação objetiva.

É importante entendermos que a aproximação de Lukács a Hegel e a Lask e sua crítica posterior a Dilthey e Simmel se inscrevia como resultado de sua busca por uma plataforma teórica que excluísse uma concepção relativista da arte, centrando-se numa concepção objetiva desta, a qual pudesse compreender a obra de arte como uma entidade primordial.

Veremos adiante alguns outros aspectos importantes da filosofia da vida e da crítica madura de Lukács acerca dessa corrente filosófica.

Lukács, considerando a amplitude e a profundidade da base objetiva da história em relação à consciência individual de qualquer sujeito, critica severamente a filosofia de Dilthey. Para o filósofo húngaro, os problemas mais fundamentais da história não podem ser resolvidos pela filosofia da vida. Por mais que Dilthey enfatize a historicidade, este não formula uma concepção de mundo com pontos de ancoragem universais, o que, conseqüentemente, converte a historicidade do homem em relativismos.

No puede haber una psicología, como ciencia fundamental de la historia, pues la psicología de los hombres que actúan históricamente no puede captarse más que partiendo de las bases materiales de su ser e de su actividad y, sobre todo, de su trabajo y de las condiciones objetivas de éste (LUKÁCS, 1972, p. 341).

⁹ A diferença substancial entre os kantianos e neokantianos, muito simplificada, pode ser entendida da seguinte maneira: os neokantianos deixam de lado a coisa-em-si e desenvolvem uma teoria centrada no *a priori*, enquanto Kant ainda reconhecia a coisa-em-si. A partir daí, os neokantianos vão tentando fixar os processos cognitivos a partir da lógica e da psicologia. Os efeitos disso são a necessidade cada vez mais crescente de trazer a reflexão filosófica para o sujeito e para a compreensão do mecanismo subjetivo que rege os indivíduos.

¹⁰ A “Estética de Heidelberg” foi escrita durante a juventude de Lukács, em Florença, no período compreendido entre 1912 e 1918, com vistas ao exame de habilitação de seu autor na Universidade de Heidelberg.

Outro elemento essencial da filosofia da vida diltheyana é o termo “vida”. Vejamos sua definição por Morão:

[a vida consiste no] “fluxo partilhado das actividades e das experiências dos homens que, no seu todo, constituem o tecido da história, na sua diversidade social e na sua particularidade humana” (MORÃO, Apresentação, 2008, p.5).

Seguimos, ainda, citando Morão no que tange às características da ideia diltheyana de “vida”.

A ‘vida’, no entrosamento de acção e compreensão, imbui, atravessa e percorre todos os nexos da humanidade; as suas ‘expressões’ ou manifestações incluem signos, símbolos, o discurso oral e a escrita, as práticas multímodas em que os humanos se espriam e se estiram na demanda da natureza e de si próprios (MORÃO, Apresentação, 2008, p.5).

O conceito “vida” é, por Dilthey, identificado ao conceito de “vivência”. Essa assimilação ocorre visto que a filosofia da vida tinha o propósito de reunir os elementos necessários para constituir uma “concepção de mundo” baseada em elementos como a intuição e o irracionalismo- elementos estes próprios da ideia de vivência. Da equiparação entre vida e vivência, tão presente na filosofia da vida, parte toda a teoria de Dilthey. Ao estabelecer certa fusão entre estes conceitos, exige o filósofo que a captação da essência da realidade¹¹ seja realizada através de um princípio irracional - a intuição.

Na filosofia diltheyana, a intuição passa a ser um elemento chave na captação e na tentativa de um conhecimento efetivo da realidade. Ela é elevada ao posto central da metodologia objetiva na filosofia imperialista alemã.

O velho Lukács define a intuição como “la súbita revelación ante la conciencia de um proceso de pensamiento que hasta entonces vênia desarróllandose, en parte, inconscientemente” (LUKÁCS, 1972, p. 344); e acrescenta que esta, como um momento do processo psicológico do trabalho, acaba por ser o complemento do pensamento conceitual e também a revelação intuitiva de uma conexão. Revelação esta que não pode ser elevada ao critério de verdade.

É importante ressaltarmos que, devido à intuição, a filosofia da vida sustentará que a realidade da concepção de mundo que se pretende alcançar será sempre mais elevada do que a realidade captada por meio de conceitos. Lukács acentua que a intuição, concebida como um

¹¹ Para Dilthey, existe uma realidade exterior independente de nossa consciência, realidade esta que estamos impossibilitados de contemplar. Podemos apenas observar alguns elementos dessa realidade, como seus símbolos ou signos.

instrumento de conhecimento superior, acaba por justificar a arbitrariedade relativa à concepção da realidade na filosofia da vida.

Essencialmente no prefácio de 62 a “A Teoria do Romance” podemos ver a autocrítica do velho Lukács no sentido de fazer uso da intuição para, a partir de poucos traços da realidade, realizar sínteses. Segundo o próprio autor, por mais que essas sínteses abstratas das ciências do espírito estejam em sua obra juvenil, o acesso à descoberta de correlações interessantes não fora vetada ao autor. Lukács cita a análise do papel do tempo em “Educação Sentimental”, de Flaubert, para exemplificar a questão.

Como análise da obra concreta, também nesse caso surge uma abstração inadmissível. A descoberta de uma “*Recherche Du temps perdu*” pode ser justificada objetivamente, quando muito, em relação à última parte do romance (após a derrota definitiva da Revolução de 1848). Ainda assim, a nova função do tempo no romance – baseada na *durée* de Bérghson – é formulada aqui inequivocamente. (LUKÁCS, Prefácio, 2000, p.11).

Além de Dilthey, Weber e Simmel foram dois outros teóricos importantes na trajetória de Lukács. Suas teorias influenciaram a compreensão dos fenômenos históricos e sociais de sua época. Ao mesmo tempo, ocuparam-se da reflexão sobre o método das ciências histórico-sociais e da distinção entre ciências humanas e ciências naturais. Combateram, assim, toda a corrente filosófica positivista, a qual teve suas origens na tradição empirista inglesa do século XVII se arrastando fortemente até o século XIX, com Augusto Comte e Émile Durkheim.

O embate entre as ciências humanas e as ciências naturais fundamentava-se, para os antipositivistas, como Weber, na distinção entre dois tipos de ciência - ciências humanas e ciências naturais - e na metodologia que cada uma delas deveria utilizar. Nas ciências naturais era levado em consideração o fato de que o conhecimento dos fenômenos naturais era um conhecimento de algo externo ao próprio homem, e sua metodologia se caracterizava por ser experimental, por partir da observação sensível de dados da realidade e por buscar resultados mensuráveis e regularidades estatísticas para que fossem formuladas leis matemáticas.

Nas ciências humanas, de modo inteiramente diverso, o conhecimento dizia respeito à experiência humana, utilizando a conceituação dos fatos para obter descrições de caráter qualitativo dos tipos e das formas de vida na sociedade.

Analisando as diferenças entre os dois tipos de ciência e sua metodologia, Dilthey realizou uma distinção entre explicação (*erklären*) e compreensão (*verstehen*)¹² que seria posteriormente, muito usada pelos antipositivistas. Para Dilthey, o modo explicativo é próprio das ciências naturais, pois busca o relacionamento causal entre os fenômenos, enquanto que o modo compreensivo é particular das ciências humanas, pois objetiva estudar os processos presentes na experiência humana extraíndo seu sentido (*Sinn*), e não observar fatos que possam ser explicados, como é o caso das ciências naturais.

É utilizando essa importante distinção feita por Dilthey que Max Weber estudará fatos humanos particulares, fazendo um marcante trabalho no campo da sociologia. Para o autor, o objeto de estudo desta é o conhecimento do conteúdo simbólico da ação ou ações que configuram determinado fenômeno social¹³.

Assim, o fato humano, para Weber, é visto não como alvo da explicação, mas da compreensão. Este mesmo fato humano caracteriza-se não como um resultado da relação de causa-efeito, mas como um fato repleto de sentido, o qual necessita de todo um complexo de outros fatos para ser conhecido e estudado, tornando-se, assim, um complexo de significações sociais.

1.2. “As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo”

“A Teoria do Romance” está estruturada em duas partes. A primeira, denominada “As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo”, trata da questão da perda da totalidade no mundo moderno. Essa perda é o elemento que distingue tal mundo - no qual a representação artística típica é o romance - do mundo clássico - representado pela forma épica. Lukács, concebendo o esvaziamento da totalidade no mundo moderno, discutirá sua implicação para as formas literárias.

¹² Para Dilthey, toda a compreensão emana de algo irracional. A vida não pode ser compreendida através do campo da razão.

¹³ Weber entende a ação realizada por um ou mais sujeitos como aquela que teve seu sentido diretamente relacionado e orientado pelo comportamento de outros sujeitos de uma sociedade.

É a ideia de totalidade que norteará a historicização das categorias estéticas que Lukács pretende realizar na primeira parte de “A Teoria do Romance”.

Esta primeira parte da obra, como diz o autor em seu prefácio de 62 acerca de seu ensaio de juventude, é mais genérica e definida quase que, integralmente, por Hegel. Tanto a ideia de totalidade e sua presença distinta nos contextos da épica e do drama, como a noção histórico-filosófica da continuidade e correspondência entre epopeia e romance são definidas pelas ideias presentes na “Estética” hegeliana.

Sobre a tentativa de historicização das categorias estéticas, afirma Lukács em seu prefácio de 62 à obra:

O autor da Teoria do romance não vai tão longe. Ele buscava uma dialética universal dos gêneros fundada historicamente, baseada na essência das formas literárias - dialética esta que aspira a uma vinculação entre categoria e história ainda mais estreita do que aquela por ele encontrada no próprio Hegel; buscava apreender intelectualmente uma permanência na mudança, uma transformação interna dentro da validade da essência. Seu método, no entanto, permanece muitas vezes extremamente abstrato, precisamente em contextos de grande relevância, desvinculado das realidades histórico-sociais concretas. Por isso, com exagerada frequência ele conduz, como foi apontado, a construções arbitrárias. Só uma década e meia mais tarde me foi possível - já em solo marxista, é claro - encontrar um caminho para a solução. (LUKÁCS, Prefácio, 2000, p.13).

A tentativa de historicização das categorias estéticas, mais precisamente dos gêneros literários, viria subsidiar a ideia chave de “A Teoria do Romance”: de que o romance se apresenta à sociedade burguesa como um épico moderno. Ou seja, é o romance para o mundo moderno o equivalente ao gênero épico para o mundo antigo.

Lukács inicia seu ensaio percorrendo sobre o tempo da grande épica, enfatizando que, naquele período histórico, o homem não possuía dúvidas ou questionamentos, pois contava com as respostas antes de ter que formular as perguntas. Havia, neste momento, um mundo homogêneo, harmônico, fechado e orgânico, onde a separação entre homem e mundo não era capaz de abalar a estrutura homogênea e a totalidade presente na relação entre sujeito e mundo. Vivia-se uma organicidade presente, onde a noção idêntica de vida e essência era bem marcada. Segundo Lukács, o sujeito da epopeia não possuía:

[...] nenhuma interioridade, pois ainda não há nenhum exterior, nenhuma alteridade para alma. Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se (LUKÁCS, 2000, p. 26).

A fim de explicar todo o processo de transformação dos gêneros - que vai da literatura do período épico à do período da era burguesa -, Lukács apresenta três grandes formas de configuração do mundo: a epopéia, a tragédia e a filosofia. As formas citadas possuem seu ambiente histórico e filosófico diretamente associado à relação que o homem de determinada época estabelece com a essência.

Lukács capta, então, os questionamentos pertinentes ao quadro histórico-filosófico da epopeia e da tragédia. Na epopeia, vê-se que a essência não está determinada em sua totalidade e a existência requer uma sucessão de “aventuras” para que possa se constituir como tal. O desenvolvimento da épica tem de mostrar de que maneira a existência do protagonista, através de suas “aventuras” e suas respostas a elas, estabelece com a essência do personagem e, conseqüentemente, com a essência de sua comunidade. Sendo assim, Lukács aponta o seguinte questionamento realizado neste momento histórico: Como a vida pode se tornar essencial?¹⁴ Segundo o autor, já é perceptível nessa quadratura um esvaziamento da substância, pois perguntas começam a ser formuladas e a relação sujeito-objeto, como um todo orgânico e fechado, começa a se alterar.

Na tragédia obtêm-se uma resposta para o questionamento introduzido pela epopéia (Como a vida pode se tornar essencial?) e, a partir dessa resposta, outro questionamento é lançado: Como a essência¹⁵ torna-se vida (existência)? Ao conceber essa indagação, a alma perde a imanência da essência, tornando-se esta última a única realidade transcendental. Notamos que a relação com a essência se altera - indo da imanência à transcendência -, assim, percebe-se a essência já instalada no mundo transcendente. É neste contexto que a filosofia surge: o homem se divorcia do seu meio, tornando-se um ser solitário que não vive mais na totalidade de um mundo perfeito e homogêneo. Torna-se o homem um indivíduo que vive numa constante tensão entre o eu e o externo, o singular e o universal. Este novo homem converteu a essência em postulado, descobrindo em si próprio a única substância verdadeira. Essa nova situação apresentada originará o ambiente do romance, e, segundo Lukács, do épico moderno.

¹⁴ Para Lukács, este também será o questionamento central do romance (Como a vida se torna essência?). Todavia, a questão se colocará de maneira distinta para ambos os gêneros devido ao contexto histórico-filosófico em que surgem.

¹⁵ É importante ressaltar que, na tragédia, a essência do herói já fora estabelecida *a priori*. Segundo Sandra Erickson (2001, p. 117), a essência na tragédia em seu caráter subjetivo pode ser compreendida como caráter, moral, personalidade e capacidade do ser. Em seu aspecto objetivo, pode ser entendida como as formas sócio-culturais pertencentes à comunidade de um determinado herói trágico, as quais são representadas pelo coro da tragédia. A essência do herói trágico é sempre imperfeita, é intrínseca a ela uma falha trágica (*hamartia*).

Vejamos as considerações do autor acerca do mundo em que surge o gênero romanesco:

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 e depositário de suas vidas: a totalidade. Pois totalidade, como prius formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito: perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alcançando-se, submete-se ao vínculo. Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas: quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar forma; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo (LUKÁCS, 2000 p.31).

Este novo mundo, bem como a distinção realizada entre mundo antigo e mundo moderno, como dito no prefácio de 62 redigido por Lukács a “A teoria do Romance”, foram amplamente definidas pelas ideias da estética hegeliana.

Pudemos ver no Capítulo I deste trabalho o processo de objetivação do homem no decurso histórico, tal qual descrito por Hegel. Observamos também a consequência deste processo às formas literárias, nos centrando na transição arte clássica, arte romântica, até chegarmos ao romanesco.

Todo este processo, conforme dissemos anteriormente, fora incorporado por Lukács em “A Teoria do Romance” e em “O romance como epopeia burguesa”, contudo, em vários aspectos, de modos distintos.

O item seguinte trará mais algumas contribuições da “Estética” hegeliana que devem ser apresentados ao leitor para que seja possível a compreensão dos fundamentos teóricos da teoria do romance lukacsiana, substancialmente, no que tange às questões de gênero e forma e sua relação com os períodos históricos em que surgem.

1.2.1. Contribuições da estética de Hegel

A influência do legado hegeliano tanto na construção de “A Teoria do Romance” quanto na redação de “O romance como epopeia burguesa” é notável. Podemos dizer que a filosofia de Hegel é o ponto de partida de Lukács para suas formulações posteriores sobre o romance.

Partindo da afirmação acima, nos concentraremos em dois pontos essenciais da filosofia hegeliana: a historicidade e o romance como expressão da modernidade. São estes fatores básicos para o entendimento da teoria construída por Lukács, tanto jovem quanto maduro.

Para Hegel, em um determinado momento da história do espírito, a consciência se reconhece como indivíduo. Para que esse processo se realize, é necessário que a consciência passe a atuar a partir da certeza de ser universal. Para que se atinja essa certeza, ela deve se apropriar da totalidade do mundo ¹⁶.

Uma das características essenciais desse processo de evolução da subjetividade é a categoria da negação. É através dela que se pode determinar a essência da individualidade. Hegel assegura a oposição ao universal como uma das possibilidades do desenvolvimento do ser em busca da consciência-de-si. Decorrente disso, a afirmação de Martinho sobre a teoria de Hegel é correta: “A determinação da verdadeira essência universal do indivíduo consiste não em evidenciar a universalidade do ser singular, mas em distinguir a singularidade do ser universal” (MARTINHO, 2010, p.66).

Para que o desenvolvimento da individualidade possa ocorrer, Hegel afirma a necessidade da categoria da ação, ou seja, do embate entre homem e mundo. Para o filósofo alemão, o ser só se mostra plenamente frente a uma grande situação. É certo que o conjunto das circunstâncias da vida de um indivíduo, seus atos e seu destino colaboram para a construção do sujeito, entretanto, sua natureza mais íntima, suas potencialidades e o núcleo de sua mentalidade só são revelados através da ação.

Segundo Hegel,

A ação consiste na revelação mais clara do que há de mais profundo no indivíduo que, na ação, manifesta e realiza seu ser mais íntimo; e visto que a ação é de natureza espiritual, na expressão espiritual, do discurso, se representa ela com a máxima clareza e determinação (HEGEL, 1993, p. 127-128).

Quanto maior forem as tensões, as oposições e os desacordos entre sujeito e objeto, homem e mundo, maior grandeza terá o espírito humano. Entretanto, essa grandeza só poderá ser atingida quando da reconciliação entre homem e mundo, ou seja, quando homem e mundo, por um momento, tornarem-se idênticos. Desse modo, o espírito atinge a reconciliação na unidade em si mesmo. Em termos lógicos, isso se dá na união entre universalidade e particularidade. Assim,

¹⁶ Esta ideia hegeliana consta na “Fenomenologia do Espírito”, na seção “Certeza e verdade da Razão”, no tópico intitulado “A efetivação da consciência-de-si-racional através de si mesma”.

alcançamos a afirmação hegeliana de que o universal só atinge, pelo singular, sua realidade concreta. É no universal que o sujeito singular atinge o autêntico conteúdo de sua subjetividade.

A fim de demonstrar de que modo essa evolução da individualidade se realiza ao longo do decurso histórico, Hegel resgata diversas referências da literatura. Entre elas, encontram-se Dom Quixote, de Cervantes, e Fausto, de Goethe¹⁷. Hegel afirma que:

neste período da história do espírito, a ascensão do indivíduo ativo coincide com a representação literária da efetivação singular enquanto drama universal. A literatura, por conseguinte, assume o papel de registro consciente da experiência humana, ou, inversamente, a experiência humana adquire consciência de si sob a forma de representação literária (MARTINHO, 2010, p. 57).

Hegel, ao longo de sua “Estetica”, e a partir do método de historicização das categorias estéticas, nos mostra, através da retomada de um afresco de obras literárias, como a noção de individualidade se desenvolve e se consolida no mundo moderno. A “Estetica” hegeliana nos coloca frente a um estudo riquíssimo do desenvolvimento da história do homem, da humanidade e de suas relações.

Nos centraremos doravante na descrição da transição arte clássica - arte romântica contida na “Estetica”, pois essa passagem constitui um momento importante para que cheguemos à configuração da idade moderna, da vida burguesa e do conteúdo de representação do romance. Vamos à questão.

Hegel diz que o princípio da dissolução da arte clássica consiste justamente no movimento da subjetividade. Esta, nos tempos antigos, era harmônica com a verdadeira substancialidade da natureza e da existência humana. Como modelo dessa concepção, podemos observar a poesia épica de Homero e a relação que seu protagonista estabelece com o mundo. Nesse momento da história, as respostas já estavam dadas e não havia necessidade de formulação de perguntas. Os deuses guiavam o destino humano e isso era um dado aceito.

Para Hegel, o conteúdo da poesia épica é a narração de uma ação que se vincula diretamente ao “mundo total¹⁸ de uma nação ou de uma época” (HEGEL, 1993, p.573). Sendo assim, esse gênero retrata o conjunto da visão de mundo de uma nação pela representação de uma

¹⁷ A aproximação de Hegel à literatura consiste em larga medida à sua consideração de que, distintamente da escultura ou da pintura, a arte literária concentra em si a possibilidade de representar o desenvolvimento da individualidade do homem durante o decurso de suas ações. Nas outras artes citadas, pode-se apenas capturar um momento singular, enquanto que no romance, por exemplo, pode-se mostrar o processo de objetivação do homem no mundo a partir de seus próprios atos.

¹⁸ Essa totalidade compreende tanto a consciência religiosa quanto a vida concreta, política e cotidiana. Ela inclui também os modos de satisfação das necessidades que a vida exterior demanda.

ação, mais propriamente, de um acontecimento real. Os conteúdos que mais se ajustam à epopeia são os conflitos de guerra, sendo a coragem o elemento mais sublime.

A poesia épica torna viva todas as relações entre o geral, o todo e o individual. Ela vivifica a união desses elementos, concebendo-os como uma totalidade orgânica, visto que os desejos individuais de seus heróis ainda são comuns aos da comunidade. Sobre a epopeia, afirma Hegel:

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

A obra de arte que figura este mundo é uma “livre produção” do indivíduo. O poeta épico só surge quando se sente familiar no lugar que representa, quando se identifica com o mundo figurado, sentindo-se como se em casa estivesse.

Por causa do carácter objetivo da epopeia, o seu autor deve apagar qualquer traço subjetivo, deixando a obra e os acontecimentos que nela sucedem figurarem em primeiro plano. O poema épico é sempre criado por um único indivíduo - aquele que consegue apreender e colocar em palavras o espírito de uma determinada nação em um determinado período histórico.

Visto que Hegel considera os cantos homéricos aqueles que mais se aproximam do real carácter da epopeia, analisará então, qual devem ser os predicados do mundo adequados para a realização da ação épica. Segundo o filósofo, esses atributos seriam:

O estado de civilização mais conveniente para servir de base à poesia épica é o que oferece uma forma fixa e preexistente, porém de modo que os indivíduos se identifiquem com ela de maneira viva e original. (HEGEL, 1993, p.576).

Elementos como as relações familiares, a vida moral, as relações mútuas entre os povos de mesma nação - seja em tempos de guerra ou de paz – devem ser previamente estabelecidos. Contudo, não devem “ter ainda revestido inteiramente a forma de preceitos, de deveres e de leis de carácter geral, desprovidos de toda a particularidade subjectiva e mantendo a sua autoridade perante a vontade individual” (HEGEL, 1993, p. 576-577).

Para que este estado geral do mundo épico se configure, é importante que sentimentos como direito e justiça estejam na base de todas as coisas. Quando o Estado passa a legislar com uma “constituição demasiado sólida”, mantendo sua autoridade diante às liberdades individuais, os conteúdos da poesia épica não podem mais ser trabalhados adequadamente.

Assim encontramos na poesia épica não só a identidade substancial da vida e da actividade objectiva, mas também a liberdade nas manifestações desta vida e desta actividade, liberdade que as faz parecer uma emanção da vontade subjectiva dos indivíduos (HEGEL, 1993, p.577).

As relações entre homem e natureza são absolutamente harmônicas no mundo da epopeia. O sujeito está estreitamente vinculado com tudo aquilo que satisfaz suas exigências exteriores, seja com a espada para a batalha ou com a casa que abriga os seus. Ele sente todas as coisas exteriores como parte de si próprio.

De igual modo reina a ordem no interior da casa: ordem que é mantida e assegurada não por uma domesticidade servil, mas pelo uso e pelos costumes. Tudo parece produzir-se naturalmente, sem transições (HEGEL, 1993, p.577-578).

Visto que a poesia épica representa através de acontecimentos particulares a totalidade de uma nação, conclui Hegel que os verdadeiros poemas épicos possibilitam ao seu leitor a visibilidade e a proximidade daquilo que seria o espírito nacional de um determinado povo. E ainda:

Pode-se mesmo dizer que o conjunto dos poemas épicos constitui a história universal, no que ela tem de mais belo, mais vivo e mais livre (HEGEL, 1993, p.579).

A grandeza das poesias épicas nacionais está justamente na sua aspiração à universalidade. Esta universalidade só é alcançada quando os caracteres e as ações são tão elevados que qualquer povo que entre em contato com essas obras vê-se refletido em um determinado herói, acontecimento ou nação.

Para Hegel, a finalidade de uma ação épica é a de ser “individualmente viva e determinada” (HEGEL, 1993, p. 582). Isso significa que, apesar das ações estarem intrinsecamente relacionadas a uma base geral - onde se pode representar a totalidade do espírito de uma comunidade através de uma ação coletiva - há a exigência de um fim individualizado que se coloque acima da esfera geral e que influencie diretamente os mais diversos âmbitos de uma nação.

Este fim particular toma sempre a forma de um acontecimento. Este procede de uma expressão prática do espírito que se apresenta de dois modos distintos: interiormente e exteriormente. Segundo Hegel,

[...] o interior, o fim que o homem se propõe alcançar e do qual deve conhecer a natureza geral e querer as consequências ao assumir antecipadamente a responsabilidade; o exterior, o mundo físico e espiritual, o único no qual o homem pode agir e em que os elementos lhe são ora favoráveis e lhe permitem alcançar facilmente os seus fins, ora desfavoráveis, caso em que, se não quiser submeter, deverá lutar contra eles, com toda a energia da sua individualidade, até a vitória completa (HEGEL, 1993, p.579).

Quando interioridade e exterioridade se unem na constituição do mundo da vontade - conservando ambas suas características - a primeira se reverte em um movimento que gera para a ação a aparência de um conjunto de acontecimentos, transformando-se na vontade interior.

Para Hegel, a poesia épica figura o desenrolar de uma determinada ação. Contanto, não figura apenas a parte exterior da realização do fim dessa ação, mas ainda as circunstâncias exteriores que a motivaram, sem as quais não poderia ser realizada.

A distinção entre ação e acontecimento consiste que, na ação “tudo se concentra em caráter íntimo, no dever, nas convicções, nas intenções”. No acontecimento “o lado exterior conserva o seu direito absoluto, visto que representa a realidade objectiva que, por um lado, confere a sua forma ao conjunto e, por outro, é um dos principais elementos do conteúdo” (HEGEL, 1993, p. 583).

O acontecimento, que é definido também por ser a realização do fim particular, nunca deve ser abstrato e arbitrário, pois se realiza no âmbito de uma comunidade. A história de uma comunidade deve sempre ser figurada através de acontecimentos que deixem explícita a relação intrínseca entre indivíduo e nação, visto que não há uma história própria de um Estado que se constitua individual e autonomamente. A história de uma comunidade é sempre resultado de atos concretos, paixões e sofrimentos de seus heróis, os quais, por serem individuais, plasmam a forma e a matéria à realidade. Sendo assim, é importante ressaltarmos que a arte se constitui de destinos individualizados.

Do mesmo modo que é um só poeta que tudo inventa e realiza, um só indivíduo deve estar à frente dos acontecimentos e imprimir-lhes a sua forma, desde os seus começos até à sua conclusão (HEGEL, 1993, p.584).

A fim de que seja conferida unidade¹⁹ à poesia épica, personagem e ação devem unir-se impreterivelmente. Essa mesma unidade pressuposta na epopeia se dilui no romance. Para Hegel, o romance não passa de inúmeras decomposições de acontecimentos particulares na vida de um herói nacional. A carência de unidade do gênero provém da representação de um só acontecimento individual.

¹⁹ A unidade da poesia épica se dá pela realização de um fim pretendido, ou seja, há sempre um fim determinado *a priori*. Todavia, para que haja unidade, há sempre de haver a mediação entre a totalidade da nação representada e a ação individual do personagem.

Aquilo que confere particularidade à maneira épica de figuração dos seus heróis é que estes devem ser “homens completos”. Estes heróis devem possuir uma visão de mundo e uma postura perante a vida à semelhança de sua comunidade, devem alcançar também o grau maior de desenvolvimento.

Os grandes caracteres adquirem os seus principais direitos pela energia com que se afirmam e se impõem, pois até na sua particularidade são portadores do universal [...] (HEGEL, 1993, p.584).

Os caracteres pertinentes ao drama não representam a síntese entre universalidade e particularidade, não podendo unir os acontecimentos à sua individualidade. Estes personagens estão unidos aos fins particulares de seu caráter e de seus princípios, pois julgam essa união mais adequada à sua própria individualidade.

Na poesia épica, a realização de um fim determinado não é o elemento mais importante da composição. O que mais importa são as eventualidades que transcorrem durante os acontecimentos que compõe a trajetória do herói. Essas eventualidades são superiores a estes e as suas vontades. Sendo assim, afirma Hegel que o tema da poesia épica reside justamente nos acontecimentos e, não nas ações. Resta, então, examinarmos a legalidade desses acontecimentos.

No drama, o destino dos personagens é guiado por suas vontades e paixões. As circunstâncias exteriores só são dotadas de valor na medida em que a vontade, os sentimentos e a reação dos personagens reivindicam essas circunstâncias. Na epopeia, tanto os acidentes exteriores, quanto a vontade subjetiva e as realizações do herói recebem o mesmo acento. Assim, pode-se afirmar que todo ato humano está sempre condicionado e se realizar a partir das circunstâncias²⁰.

Pois, do ponto de vista épico, o homem não age livremente, para e por si mesmo, mas acha-se mergulhado num conjunto de circunstâncias físicas e morais extremamente unidas e cujos fins e existência fornecem uma base fixa à actividade de todo indivíduo particular (HEGEL, 1993, p.586).

Partindo dessa concepção, pode-se afirmar que o destino é o elemento específico da composição épica. Na representação dramática, é o próprio personagem que o cria.

Na poesia lírica faz-se ouvir o sentimento, a reflexão, o interesse pessoal, a melancolia e a tristeza; o drama faz ressaltar objectivamente a justificação interna de uma acção; mas a poesia épica tem por tema a existência total, com toda a necessidade que a condiciona, de modo que

²⁰ Devido à atribuição de mesmo valor às circunstâncias exteriores e à vontade individual, pode parecer que este princípio deixe a composição sempre vulnerável às eventualidades. Todavia, os acontecimentos e as ações são sempre determinados pelo princípio da necessidade, o que faz a composição representar aquilo que é realmente substancial.

não resta ao indivíduo mais do que conformar-se ou não com este estado substancial, e, tanto num caso como no outro, suportar todas as consequências da sua decisão (HEGEL, 1993, p.586).

A representação dramática sucede historicamente a epopeia. Nesse modo de representação artística, a subjetividade, gradualmente, começa a se retirar para a infinitude da vida interior. Em obras trágicas, como “Édipo”, de Sófocles, ou “As Bacantes”, de Eurípedes, podemos observar uma tendência do espírito a desafiar os deuses. Esse desafio acaba por demonstrar a insuficiência da relação homogênea, total, entre sujeito e objeto.

A relação de harmonia e união que se percebia na idade antiga entre homem e mundo começa a se dissolver. A particularidade subjetiva separada da substancialidade acaba por opor o homem aos interesses do Estado. Sendo assim, pode-se afirmar que a relação tão íntima entre Estado e homem na idade antiga não oferece meios para que o particular e a subjetividade se afirmem sem que os interesses do Estado saiam lesados.

Nesse momento de transição - idade antiga (arte clássica), idade moderna (arte romântica) - o homem segue, então, na busca de uma subjetividade mais elevada, procurando extrair de sua vida interior os critérios daquilo que seriam o justo e o belo. Assim, nas palavras de Hegel, “É, pois, a oposição entre o espírito autônomo em si e a existência exterior que caracteriza o fenômeno de transição de que nos ocupamos” (HEGEL, 1993, 287).

Na fase romântica, o espírito sabe deveras que sua verdade reside essencialmente em retirar-se do que é exterior a fim de regressar a si próprio. A beleza que lhe vale é a espiritual, da interioridade e, por fim, a beleza da subjetividade infinita em si mesma. Seguimos citando Hegel:

Esta elevação do espírito para si mesmo, com a qual em si mesmo se encontra a objetividade que até então tinha sido obrigado a procurar no mundo sensível e exterior e na qual adquire o sentimento e a consciência da sua união consigo mesmo, é ela que constitui o princípio fundamental da arte romântica (HEGEL, 1993, p. 292).

Partindo dessa elevação do espírito, o conteúdo representado pela arte romântica circunscreve-se, segundo Hegel, à representação do

[...] homem individual, real, animado de vida interior, que adquire um valor infinito, como único centro onde se elaboram e donde irradiam os eternos momentos daquela absoluta verdade que só se irradia como espírito (HEGEL, 1993, p. 293).

Na arte romântica, em contraposição à arte clássica, o elemento divino é reduzido e a natureza também perde a divindade. Tudo isso decorre da alma humana que, agora, apresenta-se

encerrada e recolhida em si. Quanto mais valor adquire o homem e sua interioridade, menos valor se atribui àquilo que está “fora”, ou melhor, àquilo que é “exterior”. Sendo assim, o elemento que busca ser divinizado não é mais o aspecto exterior, a natureza, senão a alma. A representação da personalidade humana com aspecto divino torna-se uma marca desse período.

Com uma tônica tão acentuada à representação da subjetividade absoluta, a beleza romântica exige que a totalidade da revelação da interioridade do espírito só possa ocorrer a partir do momento em que se realize um processo de reflexão desta acerca de si própria. A interioridade do espírito na arte romântica não pode ser representada de modo total, mas somente através das manifestações exteriores. Assim, se revela a existência própria e independente da interioridade, interioridade esta que assumirá a matéria de representação por excelência das artes românticas. Logo, podemos afirmar que a representação da beleza na arte romântica se dará através da figuração da beleza da alma, da expressão do mais íntimo do indivíduo, da maneira como o sujeito se objetiva sem confusão com aquilo que o envolve exteriormente.

O ideal e a beleza da arte romântica se manifestam nas aventuras e batalhas travadas pelos seus heróis, bem como nas relações exteriores que eles estabelecem - das quais advêm grandes aprendizados. O herói romântico, ao estabelecer contato com outras espiritualidades, ou seja, com aquilo que, sem ser ele próprio participa também de sua subjetividade – como diz Hegel – percebe que, neste processo, sua alma se encontra sem deixar de ser aquilo que ela própria é.

A forma própria da arte romântica, a fim de representar a beleza da alma, acaba sempre a mercê do artista. Neste período, a forma pode ser tratada com mais liberdade. Nesse momento, os padrões rígidos exigidos pela arte clássica de representação não mais atuam. Assim, vemos o artista fazer dos materiais mais vulgares e conhecidos um meio para expressão do espiritual. Também é possível observar a utilização de meios e processos técnicos que dão às figuras uma vida espiritual que nos permite apreender a pura espiritualidade pela intuição sensível.

Hegel, na “Estética” reconhece três momentos de representação distintos no interior da arte romântica: 1) “O domínio religioso na arte romântica”; 2) “A cavalaria” e 3) “A independência formal das particularidades individuais”.

Nesses três momentos, podemos observar a progressão da individualidade. Em linhas gerais, consideramos, num primeiro instante, a subjetividade em sua esfera absoluta, a

consciência em sua mediação com Deus e o processo da conciliação do espírito consigo mesmo, em que a alma, a fim de atingir a plena satisfação, realizava os mais diversos sacrifícios.

Posteriormente, no período denominado “Cavalaria”, a subjetividade tornava-se afirmativa para si e para os outros, pois não mais se isolava completamente da vida humana, como realizava no primeiro momento. Neste segundo período, a autonomia e a subjetividade do sujeito se desenvolviam através dos sentimentos da honra, da lealdade e do amor, princípios elementares da cavalaria.

Num terceiro momento, intitulado “A independência formal das particularidades individuais”, a arte romântica caracterizava-se, substancialmente, pela sede de real e de presente que levam o homem à descoberta de uma fonte de prazeres naquilo que é finito e particular. Aqui, o mundo libertou-se da esfera religiosa passando à predominância da esfera particular.

Nesse momento, o caráter, definido por Hegel como a representação de um sujeito individual, uniu-se à infinitude subjetiva. Sendo assim, o sujeito tornou-se mais autônomo e “dono de si”, entregando-se às finalidades particulares.

À medida que o caráter do homem foi se consolidando, o sujeito partiu em busca de aventuras. Estas representam o confronto entre a matéria exterior e a subjetividade infinita, de modo que, a partir delas, podemos observar de que maneira a interioridade se comporta diante da realidade concreta e de seus acidentes.

No momento em que as aventuras perseguidas pelos heróis são elevadas às últimas consequências, dissolve-se a arte romântica. A este processo de dissolução, liga-se o romanesco. Este, por sua vez, tem início nos romances pastorais e de cavalaria e o mundo retratado é aquele em cuja vida exterior, submetida às eventualidades, transformou-se numa ordem estável e segura. Estamos, então, chegando à formação da sociedade burguesa e dos Estados.

Nessa quadratura histórica, as instituições, ou seja, o governo, a polícia, os exércitos e os tribunais vão, processualmente, tomando para si o lugar que, anteriormente, era preenchido pelos fins quiméricos aos quais os cavaleiros se propunham.

Pensemos como representante romanesco o personagem Dom Quixote, o qual fora influenciado diretamente pela cavalaria medieval e pela subjetividade religiosa daquele contexto.

É importante esclarecermos que, caracterizando-se como uma obra de transição romanesco-romance, muitos dos aspectos configuradores deste último já estavam inseridos em Dom Quixote. Contudo, percebe-se que Hegel apoia-se predominantemente em seus aspectos

romanescos. Vejamos uma passagem bastante interessante do filósofo em sua “Estética” acerca de Dom Quixote:

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).

Percebe-se por esta passagem que a redação de Dom Quixote situa-se em um momento de transição. Este período, com toda a sua complexidade, resulta no conflito existencial central de seu personagem protagonista – a tentativa de recriar um mundo que está em decadência, que saiu dos trilhos. Interioridade e matéria exterior encontram-se em um embate complexo, em que o protagonista ainda não possui a consciência clara da situação do mundo que o cerca. Daí advém o caráter cômico da obra cervantina e a sensação de que as coisas não estão mais em seus devidos lugares.

Essa problemática vai resultar em um exagero profundo das exigências e desejos subjetivos dos personagens romanescos que veem como única saída o dever do embate com a realidade externa. Estes embates realizados pelos personagens romanescos no mundo moderno – na vida burguesa e dos Estados – serão chamados por Hegel “anos de aprendizagem”, cuja obra mais representativa intitula-se “Os anos de aprendizagem de Wilihelm Meister”, de Goethe.

O romance, como gênero literário, só será reconhecido efetivamente, para Hegel, no final da arte romântica. Podemos dizer que ele é a categoria que, historicamente, toma o lugar do romanesco e insere-se no âmbito das relações burguesas, tornando-se a forma mais adequada de representação do mundo moderno. Seu herói tem total consciência do ambiente no qual está inserido e, conseqüentemente, da impossibilidade de alcançar o status de herói tal qual referido no mundo grego. No mundo romanesco, ele ainda não possuía a consciência de sua situação e do mundo que o cercava.

Sobre o romance, Hegel afirma ser este “a epopeia burguesa moderna”. Seu surgimento se dá na Idade Média e perdura até os tempos modernos. É característico do gênero conter um “quê” de epicidade pelo conteúdo que retrata, bem como recair no lirismo pela forma que aborda sua matéria. Citamos Hegel:

[...] vemos transparecer a riqueza e a variedade de interesses, de estados, de caracteres, de condições de vida, assim como todo o plano de fundo de um mundo total e a descrição épica de

acontecimentos. Mas ao romance falta a poesia do mundo primitivo que é a fonte da epopeia (HEGEL, 1993, p.597-598).

Tanto para Lukács quanto para Hegel, o romance moderno já nasce em uma realidade prosaica que não dá mais conta da poesia da vida. Contudo, o gênero tenta desesperadamente restituir aos caracteres representados, aos seus destinos e aos acontecimentos que integram a obra romanesca, a poesia que a realidade já prosaica não pode mais dar conta.

O termo “prosa” na acepção hegeliana é um tanto quanto complexo, pois assume uma conotação diferente do senso-comum, o qual costuma defini-la como aquilo que se escreve ou que se diz despido de métrica. Tal termo não nasce diretamente do campo dos estudos estéticos, mas corresponde ao tratamento dado a um objeto, bem como ao conceito do próprio objeto. Este termo virá a ser utilizado posteriormente, no campo dos estudos literários.

Quando incorporada à estética, a “prosa”, na acepção hegeliana, se oporá diretamente à arte e, mais precisamente, à poesia. O conteúdo do modo de representação prosaico é trabalhado sob relações racionais de exterioridade e finitude. Sendo assim, afirma Hegel:

[...] o particular ora surge como dotado de uma falsa independência, ora em relação com outra coisa; enfim, só é apreendido pelo seu caráter relativo e dependente, fora da livre unidade que, apesar de todas as suas manifestações e todas as suas diferenciações, forma um conjunto total e livre, porque os seus aspectos particulares não são mais que explicitações e manifestações de *um só conteúdo* através do qual age e se afirma (HEGEL, 1993, p. 538).

A consciência prosaica também tem como característica a aceitação imediata de “tudo o que é ou se apresenta como factos eminentemente particulares” (HEGEL, 1993, p. 538). Sendo assim, fica comprometida a compreensão do real significado daquilo que se apresenta para esse tipo de consciência. Devido a essa dificuldade, a nossa faculdade de sentir não se satisfaz com esse tipo de representação, pois não há transparência na essência das coisas representadas, diferentemente da representação poética.

O que é apenas dotado de vida exterior permanece como coisa morta para um sentimento mais profundo, quando não vê transparecer a alma desse exterior, o seu sentido profundo e sua significação interior (HEGEL, 1993, p.538).

A realidade prosaica que se configura no mundo burguês constitui um indivíduo distinto. O sujeito dito moderno não mais responde pela totalidade de seus atos, ele afasta de si próprio qualquer objetivação sua que não esteja de acordo com sua intenção inicial.

Vejamos como Hegel distingue o indivíduo heroico e o indivíduo moderno:

Não estabelece o indivíduo heróico qualquer separação entre si e o todo moral de que faz parte, mas antes se considera como formando uma unidade substancial com o todo. De acordo com as ideias actuais, nós, pelo contrário, separamos as nossas pessoas, nossos interesses e fins pessoais, dos fins visados pelo todo; o que o indivíduo pratica, pratica-o só enquanto pessoa, só se julga responsável pelos seus próprios actos e não pelos do todo substancial em que participa. Daí provém a diferença que postulamos entre, por exemplo, pessoa e família. Esta diferença não existe na idade heróica (HEGEL, 1993, p. 112).

Para exemplificarmos a questão, pensemos em Édipo. Por desconhecimento, o personagem mata o próprio pai e casa-se com a mãe. Todavia, Édipo assume a totalidade de suas ações e as consequências de seus atos, apesar do carácter trágico que estes assumem.

A realidade prosaica, própria do mundo burguês, não possibilita, doravante, o surgimento de novas epopeias. Sendo assim, o romance, novo gênero que visa a representação da vida burguesa, passa a narrar acontecimentos circunscritos a uma esfera de ação reduzida se comparada àquela da esfera da poesia épica. Os acontecimentos domésticos, por exemplo, tornam-se, para esse novo gênero, matéria de representação, já a narração das grandes façanhas de uma determinada nação - como se vê em Homero - não é mais possível.

Em sua maneira de descrever, o romance pressupõe, tal qual a poesia épica, uma visão que abarca a totalidade orgânica da vida e do mundo. Todavia, sabemos que a quadratura histórica em que nasce o gênero não mais possibilita uma visão total e harmônica do mundo, apenas uma visão e um sentimento nostálgico daquele mundo orgânico. O destino do herói torna-se o ponto central, para onde convergem todos os elementos diversos da matéria, na tentativa de uma visão que possa gerar unidade à trama.

Sobre a temática do romance, Hegel afirma que o tema mais adequado e frequente da representação romanesca “é o que se trava entre a poesia do coração e a prosa das circunstâncias”. Para a resolução desse embate, ou o personagem se revolta contra a realidade na qual está inserido e reconhece aquilo que ele próprio possui de essencial e verdadeiro, resignando-se, ou tenta substituir a realidade prosaica na qual vive por outra mais próxima da beleza, transformada pela arte.

Na composição do romance, já não há mais fidelidade a um conteúdo particular e a um determinado modo de expressão que seja adequado ao seu conteúdo de representação. O artista possui uma liberdade muito maior, podendo empregar as mais diversas técnicas de representação e utilizar os mais variados conteúdos da vida sem se sentir preso aos padrões rígidos da arte clássica. Finalmente, a arte passa a representação do humano. Assim o artista

encontra em si próprio o seu conteúdo, o espírito humano que determina a si mesmo. É a invenção pessoal e a genialidade do artista que acabam por elaborar a forma e conferir precisão aos conteúdos.

A partir da exposição que realizamos nesta seção, podemos afirmar que em “A Teoria do Romance”, Lukács utiliza Hegel para conceituar idade antiga e para mostrar a sua oposição à idade moderna. O desenvolvimento da individualidade também é caracterizado, em larga medida, por Hegel. A historicização do romance, realizada na segunda parte da obra de Lukács, também segue a linha evolutiva proposta por Hegel, todavia o método utilizado é o das tipologias - método próprio das ciências do espírito. Hegel está muito presente em “A Teoria do romance”. Sem dúvida alguma, Lukács fez uma leitura muito dedicada da “Estética” hegeliana, se apropriando de muitos de seus elementos para a redação de sua obra de juventude. A questão da totalidade, que é determinante nesta obra, é largamente definida pelos parâmetros hegelianos, tal como veremos posteriormente.

Em “O romance como epopeia burguesa” também pode se dizer que Hegel está presente, todavia, subsumido a Marx. Toda a caracterização do tempo presente, da idade moderna, é caracterizada por Marx.

A importância da estética clássica alemã, cujo Hegel é um dos principais nomes, também é salientada. Seus legados também se mostram fundamentais e são utilizados como base teórica para uma posterior teoria do romance lukacsiana de bases marxistas. A definição de idade antiga utilizada no ensaio de 1935 também é cara a Hegel, e a periodização que Lukács realiza acerca do romance também incorpora muitos elementos da historicização estabelecida na “Estética” hegeliana. Podemos, ainda, perceber a herança do filósofo alemão em “O romance como epopeia burguesa” na concepção do conceito de herói e na importância da centralidade da ação. Conforme dissemos, exploraremos, ao longo do trabalho, todas as questões brevemente descritas acima, com maior aprofundamento.

1.2.2. Hegel, Lukács e a ideia de totalidade

Como já fora dito anteriormente, para se distinguir o ambiente do romance e das grandes épicas, a ideia de totalidade é um dos elementos centrais. Este conceito que permeia toda “A Teoria do Romance” também passa pela concepção de Hegel.

É utilizando a ideia de totalidade como elemento norteador que Hegel empreende a historicização das categorias estéticas em sua “Estética”. Lukács, retomando este conceito, além de realizar a historicização dos gêneros na primeira parte de “A Teoria do Romance”, pode também depreender elementos formais particulares do gênero romanesco. Entre estes elementos formais, podemos citar a construção de uma totalidade artificial pelo romancista em sua obra, bem como a questão da ironia²¹.

A palavra totalidade vem do latim *totus*, que origina o termo *totalis* no latim escolástico e o vocábulo *totalitas* (total). No século XVI, em alemão, *totalis* torna-se *total* e *totalitas* torna-se *Totalität* (totalidade). Ao termo *Totalität* são remetidos dois sentidos: 1) a idéia de completude e unidade; e 2) a ideia que nos remete à concepção de um todo (*Ganze*), de uma totalidade.

Totalität ou totalidade remontam com mais ênfase a ideia de natureza integral do que a palavra “todo”²² (*Ganze*). Ao falarmos de totalidade, enfatizamos a concepção de que nada

²¹ Acerca dessas questões, vide seções 2.2.3 e 2.2.4..

²² Um todo tem como característica a independência de seu meio, bem como a autossuficiência. Todavia, podemos conceber um “todo” como parte de um todo maior.

Um “todo” e suas partes (as partes de um “todo” são anteriores a ele, e cada uma delas está subsumida ao todo) nunca se encontram independentes entre si, e sim, relacionados. Sendo assim, para que se compreenda um determinado “todo”, há de se entender as suas partes.

Para Hegel, a busca pela verdade – pelo conhecimento do real – é a busca pelo todo. A força motriz deste processo é a dialética. Tanto a verdade como a essência sensível, residem na unidade sujeito objeto, tomados ambos em sua concretude histórica.

Para que se chegue à verdade, ao todo, é necessária a realização da unidade sujeito objeto. Para que isso ocorra, há de se unificar as contradições presentes na realidade objetiva: esta estrutura de contradições que constitui a realidade é a dialética. Quem compreende e domina as contradições é o espírito (*Geist*), ele é a força totalizante da vida.

Espírito é o termo que designa a razão como História, e a razão é compreendida como a verdadeira forma da realidade. Nela, os antagonismos entre homem e mundo passam a ser integrados, constituindo uma unidade. A razão é uma força histórica, é um processo que se mostra na luta do sujeito para compreender o existente. O conceito de razão segue sempre em oposição à aceitação de uma percepção imediata do objeto do conhecimento; logo, há de se percorrer um caminho, ou melhor, há de se empreender todo um processo para que se chegue ao conhecimento do real.

Real é tudo aquilo que é verdadeiro e, para tanto, só o é quando idêntico ao seu conceito. Algo só existe como real se está de acordo com os padrões da razão, logo, o real é racional.

O sujeito só é porque sabe que é real, ou seja, é ele dotado de razão. A razão consiste nos esforços materiais empreendidos durante todo um processo da relação do homem com o mundo, processo que objetiva uma vida livre e racional.

Sendo o homem este ser dotado da faculdade da razão, tem ele a possibilidade de, a partir dela, reconhecer suas próprias potencialidades, bem como as do mundo onde está inserido. Assim, apresenta-se o sujeito não mais vulnerável aos fatos que o cercam, podendo agir contra estes, se tornando dono de si. É dada ao sujeito a possibilidade de compreender seu desenvolvimento e, racionalmente, se auto-realizar.

Todo sujeito é sempre um vir-a-ser que, agindo no mundo, vai se autodeterminando durante todo esse processo, pois conhece suas potencialidades. Toda sua existência vai fazendo com que este adapte sua vida às ideias da razão, que tem a liberdade como uma de suas categorias. Logo, o ser dotado de razão pressupõe liberdade.

fora deixado de fora, tudo é integral. Em sua “Estética”, Hegel afirma que uma tragédia é um “todo”, pois figura um fragmento do mundo grego. Um poema épico - nos remetemos precisamente a Homero - é uma “totalidade plenamente unificada” (*einheitsvolle Totalität*), pois figura o mundo grego e as ações de seu herói em sua completude, integralmente. Para Hegel, toda grande obra de arte é uma totalidade em si (*Totalität in sich*).

A utilização que Hegel faz do termo totalidade sofre variação, contudo o uso mais frequente nos remete à concepção de que a “totalidade é um todo abrangente” (INWOOD, 1997, p. 309).

Uma totalidade comporta em Hegel três momentos²³ distintos: 1) o da universalidade 2) o da particularidade e 3) o da individualidade. Senso assim, o autor concebe

que o universal é um gênero cujas espécies são o universal, o particular e o individual; uma totalidade como a idéia lógica, cujas três partes são, respectivamente, universal, particular e individual, pode ser vista como uma especificação particular de um universal superior (que é apenas ele próprio com um aspecto diferente) e é, portanto, o universal como tal, ao lado do particular (natureza) e do individual (espírito)” (INWOOD, 1997, p. 309).

A totalidade em Hegel fora pensada como condição do conhecimento racional, bem como processo.

A ideia de totalidade lukacsiana em “A Teoria do Romance” sofre diversas críticas. Netto aponta o caráter abstrato do conceito na obra.

[.] Lukács não adquire uma clara consciência da relevância das mediações que devem ser estabelecidas para que a totalidade não resulte uma simples petição de princípio. Se a sua recusa da fragmentação da vida sob o capitalismo o conduzia à percepção da totalidade como fonte e origem da significação, ele, por outro lado, não alcançava determinar as instâncias mediadoras capazes de concretizar a totalidade; ela, pois, permanece sobretudo como princípio regulador da realidade, e nunca como o complexo de complexos que é a verdadeira categoria da realidade.

Em “A teoria do romance”, Lukács está longe de manejar dialeticamente a categoria da totalidade. Ele a postula “enquanto realidade primeira constitutiva de todo fenômeno singular” e a relaciona diretamente à obra de arte que, em função dela, pode ser realizada como um universo fechado, [...] (NETTO, 1978, p.44).

Ter liberdade e razão possibilita ao sujeito agir conforme o conhecimento da verdade e conforme o ajuste da realidade às suas próprias potencialidades.

Quando o sujeito age de acordo com o conhecimento da verdade, torna-se livre, pois a verdade apreendida liberta as potencialidades do homem e da natureza. Sendo essa verdade levada ao mundo, o sujeito pode organizá-la de acordo com a razão. Realizado este movimento, o mundo torna-se o produto da atividade histórica do homem.

Quando a razão organiza o *todo* de modo que cada parte só exista em relação a este e cada *entidade individual* só tenha sentido também em relação a este *todo*, ocorre a unidade entre sujeito e objeto. Esse antagonismo superado é o reverso da realidade apreendida pelo senso-comum e pelo entendimento, é o exercício da razão imperando. Essa realidade final é denominada por Hegel “absoluta”.

²³ Momento em Hegel remete à ideia de força motivadora. Um momento é uma qualidade de um “todo” compreendido como um sistema não dinâmico. Num processo dialético, o momento passa a ser concebido como uma etapa essencial de um “todo”.

O conceito de totalidade no jovem Lukács de “A Teoria do Romance” ainda é bastante abstrato e problemático. Essa aspiração à totalidade sobre a qual Lukács continuamente se refere é vista por Celso Frederico (2005, p.72) como uma “reivindicação utópica”. Tal reivindicação consiste na tentativa do personagem romanesco a um retorno ao sentimento de organicidade e completude que a vida harmônica do mundo antigo gerava aos homens de uma comunidade. Esse sentimento de sentir-se total ainda se mantém no homem moderno, contudo, apenas como um sentimento nostálgico. Por mais que a reivindicação à totalidade possa ser legítima aos personagens romanescos, ela jamais se concretizará. Será esta aspiração sempre utópica, visto que os dados histórico-filosóficos da vida burguesa jamais permitirão a organicidade e a harmonia presentes em outrora.

A ideia de totalidade de Lukács esbarra na abstração do próprio conceito, como vimos nas críticas de Paulo Netto e Celso Frederico. O autor não consegue estreitar os nexos entre as categorias da singularidade, particularidade e universalidade na construção da totalidade e não consegue manejar ainda corretamente a dialética como movimento próprio da totalidade. Advém desses problemas mencionados, a visão ainda abstrata e carente de mediações da realidade em “A Teoria do romance”²⁴, bem como a falta de vinculação entre os dados históricos e filosóficos apontados pelo autor e a realidade objetiva.

Sobre o problema da carência de mediações na utilização da categoria da totalidade, Netto afirma que a compreensão de Lukács não vai além de mudanças formais na análise que faz sobre a dialética histórico-filosófica dos gêneros. Para István Mészáros, discípulo de Lukács:

The early Lukács was unable to formulate the concept of “concrete totality” because he was not in a position to envisage those meditations which could transcend the “details, fragments, isolates things” of the “immediately given” in the ultimate unity of a dynamically changing dialectical totality. The picture of an unmediated, segmented, non-interconnected, statically frozen conglomeration of discrete things could only generate an equally static concept of totality: a nostalgic value-postulate of unity (MÉSZÁROS, 1972, p.64).

Essa visão abstrata da realidade deve-se tanto ao problema que acabamos de mencionar quanto a utilização do método das ciências do espírito em “A Teoria do Romance”. É pertinente lembrarmos que os elementos captados pela intuição eram, para a filosofia da vida, legítimos na

²⁴ As diversas críticas e a própria autocrítica de Lukács à obra se referem substancialmente a este ponto.

busca do conhecimento da realidade. Elementos que geram diversas construções arbitrárias, tal quais as tipologias empreendidas pelo autor na segunda parte da obra²⁵.

Os universais arbitrários e pouco mediados propostos por Lukács em “A Teoria do Romance” acabam por recair na abstração. A superação dessa questão somente será reparada quando ocorrer a incorporação de elementos da teoria de Marx no repertório intelectual do autor²⁶.

Apesar da retomada que Lukács realiza do conceito de totalidade hegeliano, é pertinente ressaltarmos diferenças importantes no trato que o autor de “A Teoria do Romance” dá ao conceito e às ideias de Hegel sobre a questão. Os desdobramentos acerca das distinções no conceito de totalidade dos dois autores serão refletidos na maneira distinta que os autores possuem da concepção do mundo moderno.

Para Hegel, há uma esfera objetiva que assegura a totalidade, visto que o momento presente é aquele da reconciliação do sujeito com ele próprio, com o absoluto espiritual, onde a realidade externa é mencionada e mostrada como inferior e incapaz de representar a matéria subjetiva do personagem, que é por demais elevada. Em Lukács, não há essa esfera que possa assegurar a totalidade. Advém desse problema, a busca incessante do herói romanesco pela totalidade e a criação artificial de uma totalidade pelos autores que se propõem a escrever romances.

Para o filósofo alemão, o mundo moderno, por se apresentar “acabado” em sua totalidade abstrata, impulsiona a subjetividade para atuar em seu próprio âmbito e não mais para atuar em prol dos interesses coletivos. Sendo assim, o resultado da configuração romanesca torna-se a busca pela reconciliação com o absoluto espiritual, o que origina o isolamento dos heróis romanescos. Ao espírito, cabe voltar-se para a interioridade, para o fim de sua realização, devendo procurar sua realidade não mais no ambiente externo, senão, em si próprio - tentando aquilo que Hegel chamaria de uma “reconciliação de si mesmo em si mesmo” -.

Decorrente do quadro exposto, a configuração do mundo fica restrita à incapacidade de configuração do conteúdo da subjetividade individual, por ser esta demasiado elevada. Para Hegel, cabe à arte configurar a interioridade elevada do personagem recolhida e reconciliada em si.

²⁵ Os pormenores da questão pertinente às tipologias lukacsianas serão discutidos, neste trabalho, na seção 4.0. “Ensaio de uma tipologia da forma romanesca”

²⁶ A influência de Marx é positiva nas teorias lukacsianas sobre literatura e estética na medida em que o auxiliará a considerar adequadamente as tensões entre mundo e romance através de elementos como a questão da particularidade e do movimento dialético entre as categorias no fenômeno literário.

Recebendo um acento tão marcado, a subjetividade do herói romanesco se sobressai em decorrência de seu alheamento em relação ao mundo que o cerca. Cabe, então, ao romance, a educação do homem moderno para a vida em sociedade.

Levando em conta a caracterização que Hegel e Lukács fazem do mundo moderno, pode-se afirmar que, para Hegel, apenas a totalidade na arte é problemática, enquanto que, para Lukács, esta é problemática também no mundo. O autor de “A Teoria do Romance” é descrente quanto a uma possível reconciliação entre homem e mundo. A possibilidade de realização do espírito no pensamento, no Estado e em outros âmbitos da ação humana, afirmada por Hegel, jamais pode se concretizar para Lukács. Vejamos as palavras do filósofo húngaro acerca de questão:

No próprio Hegel, porém, somente a arte torna-se problemática [...]: o “mundo da prosa”, como ele designa esteticamente essa situação, é justamente o espírito ter-se alçado a si mesmo no pensamento e na práxis socioestatal. A arte torna-se problemática precisamente porque a realidade deixa de sê-lo. De todo contrária é a concepção formalmente semelhante da *Teoria do romance*: nela, a problemática da forma romanesca é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos. Eis por que a “prosa da vida é nela um mero sintoma, entre muitos outros, do fato de a realidade não constituir mais um terreno propício à arte; eis por que o acerto de contas artístico com as formas fechadas e totais que nascem de uma totalidade do ser integrada em si, com cada mundo das formas em si imanentemente perfeito, é o problema central da forma romanesca. E isso não por razões artísticas, mas histórico-filosóficas: “não há mais uma totalidade espontânea do ser”, diz o autor da *Teoria do romance* sobre a realidade do presente (LUKÁCS, Prefácio, 2000, p.13-14).

A busca pela totalidade dos heróis romanescos nas tipologias criadas por Lukács – que ou tentam se adequar ao mundo, ou resignam-se frente a este, como se contra o capitalismo já “acabado” não tivesse mais espaço para embates ou lutas – revela um sentimento de desesperança de Lukács. Para o autor, não há mais como lutar contra a capitalização da vida, visto que, nessa época, Lukács via o capitalismo como se fosse o último grau de desenvolvimento da humanidade²⁷.

Em Hegel, a concepção de homem e tempo moderno faz parte do desenvolvimento histórico e é imprescindível para a humanidade. O filósofo alemão atribui positividade a este progresso se relacionado ao primitivismo dos tempos antigos. Em Lukács, o caráter positivo desse progresso não se faz presente, pelo contrário, o momento é de desesperança. É só pensarmos que o

²⁷ Apenas no desfecho de “A Teoria do Romance”, ao falar sobre Dostoiévski, é que veremos Lukács apontar um cenário novo.

contexto no qual “A Teoria do Romance” fora redigida é o da iminência da primeira guerra, quando o capitalismo já estava bastante evoluído.

O mundo e homem moderno que Lukács concebe surgem a partir do abismo entre homem e objeto. Este abismo demarca a incapacidade de unificação dos opostos – advinda da inaptidão do entendimento que apreende a realidade como um sistema fixo de elementos isolados e oposições não passíveis de síntese -. Este seria o momento do nascimento da filosofia.

A necessidade de filosofia surge quando desaparece da vida-humana o poder de unificação, quando as contradições perdem sua viva inter-relação e interdependência e assumem forma independente (LUKÁCS, 1978, p.44).

A caracterização desse tempo moderno em Lukács se distancia um pouco de Hegel, pois o autor recusa o Estado e suas instituições como esferas que asseguram a totalidade. A caracterização da contemporaneidade inclina-se, como diz Lukács, à fórmula fitcheana da “era da perfeita pecaminosidade”. Entretanto, o autor nos alerta

Esse pessimismo de matrizes éticas em relação ao presente não significa, porém, uma inflexão geral de Hegel a Fichte, mas antes uma kierkegaardização da dialética histórica de Hegel. (LUKÁCS, 2000, p.15).²⁸

Essa era descrita por Fichte é assimilada por Lukács na definição do mundo convencional moderno, leia-se, da era burguesa moderna. Na obra *Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters*, Fichte descreve cinco épocas fundamentais descritas por Tertulian (2008, p. 108-109). A primeira consistia na era da dominação do instinto sobre a razão, conhecida como “o estado da inocência da espécie humana”. O segundo momento, denominado “o estado de pecado iniciante”, era a etapa em que os modos de viver dominantes exigiam uma obediência incondicional. O terceiro momento é a era da perfeita pecaminosidade ou perfeita culpabilidade, referida por Lukács na caracterização do mundo moderno. Nessa época, a racionalidade se emancipa, a verdade passa a sofrer o sentimento da indiferença e os princípios de conduta são todos recusados. Sobre as características dessa era, afirma Tertulian, é

²⁸ Para Tertulian, a relação de Lukács e Kierkegaard é mostrada “pelo pessimismo social, conjugado com a não resignação moral determinada” (TERTULIAN, 2008, p.111).

[...] o tempo do triunfo do egoísmo desenfreado, da razão imediata e da “liberdade vazia”, aliados a uma soberana indiferença pelos interesses da *espécie humana* como entidade, parecia a Lukács muito expressiva dos traços dominantes da época moderna (TERTULIAN, 2008, p. 109).

O quarto momento chama-se “o estado de justiça em vias de instauração”, onde a verdade será reconhecida como valor supremo. Finalmente, será descrita a última etapa, intitulada por Fichte “o estado de justiça e de santidade perfeitas”. Nessa etapa, a razão será estabelecida como forma de vida, tornando-se o instrumento que organiza a vida.

A distinção entre mundo moderno em Hegel e Lukács é de grande importância para “A Teoria do Romance”. No mundo moderno, no qual a organicidade helênica fora abalada, a arte torna-se uma realidade independente. Sendo independente, ela não é mais uma cópia e passa a ser uma totalidade criada pelo autor romanesco, pois além dos modelos terem desaparecido, a “unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre” (LUKÁCS, 2000, p.34). Todavia, pode-se observar, principalmente em Dante e em sua quadratura histórica, uma nostalgia daquele helenismo sepultado. Neste autor, a estética retorna à metafísica.

[...] em Giotto e Dante, em Wolfram de Eschenbach e Pisano, em São Tomás e São Francisco o mundo voltou a ser uma circunferência perfeita abarcável com a vista, uma totalidade [...] (LUKÁCS, 2000, p. 35).

Este regresso à metafísica, no momento histórico de Dante, consistia na tendência da igreja em originar uma nova “*polis*”. Da vinculação paradoxal entre a alma perdida em pecados diversos e a redenção surge “um reflexo quase platônico dos céus na realidade terrena” e o mundo encontra tanto um equilíbrio como uma ordem, baseadas na hierarquia que compreendia o celestial e o mundano. O homem, neste momento, entrega o seu destino nas mãos de Deus e, tal qual o helenismo de outrora, as respostas são dadas antes mesmo de formuladas as perguntas. Aquilo que seria o Juízo Final – o acertar de contas entre homem e Deus – insere-se como um elemento restaurador do equilíbrio e da harmonia perdidos.

Dante é um autor fundamental para a análise lukacsiana do romance, pois é aquele que realiza a transição histórico-filosófica da epopeia para o romance, através de uma “vitória inequívoca da arquitetura sobre a organicidade” (LUKÁCS, 2000, p. 68), pois

(Dante) Ele possui ainda a completude e ausência de distância perfeitas e imanentes da verdadeira epopéia, mas seus personagens já são indivíduos que resistem consciente e

energicamente a uma realidade que a eles se fecha e, nessa oposição, tornam-se verdadeiras personalidades (LUKÁCS, 2000, p. 69).

Entrementes, essa individualidade apontada por Lukács nos personagens dantescos reside com mais intensidade nos personagens secundários do que propriamente no herói, pois a presença da individualidade aumenta proporcionalmente o afastamento do centro rumo à periferia.

Essa transição épica e romance observada em Dante também ocorre na sistematicidade de seu princípio de totalidade. Isto é, em suas obras há uma superação da independência das unidades orgânicas parciais da épica, unidades que, em Dante, se tornam partes ordenadas de maneira hierárquica.

Por fim, Lukács realiza a seguinte observação acerca da passagem épica romance em Dante:

Essa unificação dos pressupostos da épica e do romance e sua síntese em epopéia repousam na estrutura dualista do mundo dantesco: a disjunção terrena entre vida e sentido é suplantada e superada pela coincidência entre vida e sentido na transcendência presente e vivida; à organicidade sem postulados da antiga epopeia. Dante contrapõe a hierarquia dos postulados satisfeitos, da mesma maneira que ele, e apenas ele, podia dispensar a superioridade social evidente do herói e seu destino que co-determina o da comunidade, pois a experiência do seu protagonista é a unidade simbólica do destino humano em geral (LUKÁCS, 2000, p. 69).

Apesar do retorno da estética à metafísica realizado por Dante, foi este o último momento em que a totalidade mostrou-se presente em um dado período histórico. Posteriormente, não há mais totalidade espontânea do ser, e as formas artísticas recebem a incumbência de criar tudo aquilo que, anteriormente, fora um dado presente e aceito na realidade.

1.2.3. A construção de uma totalidade ficcional e a configuração do herói romanesco

Quando a totalidade da vida não é mais um elemento espontâneo e harmonioso, há, logo, que se construir pela forma essa totalidade oculta da vida, este é o ofício dos grandes escritores. Quando atribuída ao autor a tarefa de criação de uma totalidade ficcional, visto que não é mais possível ao romance a apropriação da realidade objetiva, engendra-se uma questão

ética²⁹, pois a intenção do autor se torna o fator que configurará todos os elementos para a construção do romance, tal como o destino do herói e suas respostas e reações perante o mundo e a sociedade.

O caminho, o objetivo e o objeto da busca do herói romanesco nunca podem ser dados *a priori* pelo autor da obra, pois o substrato histórico em que eles estão inseridos não mais permite conhecer os caminhos e as respostas antes da formulação das perguntas, como se dava no mundo antigo. Como consequência, o romancista incorrerá no falseamento da realidade histórica figurada no romance³⁰.

A missão atribuída ao herói romanesco é a busca da totalidade do ser, do autoconhecimento (ideal), trilhada em um mundo fragmentado e vazio de sentido. Depois de alcançada a meta, o ideal conquistado pelo herói figurará como sentido essencial para a organicidade da vida. Contudo, a diferença entre ser e dever-ser não é superada, pois o quadro histórico-filosófico não mais a permite, o que torna a trajetória do herói irônica³¹. Dessa forma, figura-se uma eterna luta, entre realidade e ideal; desejo e impossibilidade de realização do homem no mundo.

O indivíduo épico, o herói do romance, nasce desse alheamento em face do mundo exterior. Enquanto o mundo é intrinsecamente homogêneo, os homens também não diferem qualitativamente entre si: claro que há heróis e vilões, justos e criminosos, mas o maior dos heróis ergue-se somente um palmo acima da multidão de seus pares, e as palavras solenes dos mais sábios são ouvidas até mesmo pelos mais tolos. A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolvê-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra (LUKÁCS, 2000, p. 66,67).

Os personagens do romance são indivíduos solitários vivendo em um mundo abandonado por Deus. Sua tarefa, então, é a construção de seu próprio destino. Os heróis romanescos têm de se constituir e se definir através do projeto existencial que escolheram para si. Sendo assim, o romance narra a trajetória da alma do protagonista que, através do contato e das

²⁹ Essa ética que exige a construção de uma totalidade ficcional no romance caminha no sentido de uma restauração e de uma correção dessa nova realidade que se impõe ao homem: o mundo burguês.

³⁰ Apesar de Lukács não trabalhar ainda com o conceito de reflexo da realidade no âmbito da literatura, podemos ver que esta questão já está posta em “A Teoria do Romance”.

³¹ Acerca da questão da ironia, ver 1.2.4.

aventuras que trava com o mundo, se coloca em prova para que a sua essência seja encontrada.
Segundo Sandra Erickson,

[...] o romance apresenta uma síntese dialética dos outros dois gêneros: como a tragédia, destaca a relação do homem com seu destino e sua alma; e como a épica, a relação (que neste caso é o isolamento) do homem com sua comunidade (ERICKSON, 2001, p.119).

Enquanto o protagonista do romance busca a realização de um projeto existencial individual através de seu contato com o mundo; o protagonista épico, através de suas “aventuras”, tem de se tornar obrigatoriamente um herói - pois seu destino já havia sido prescrito pelos deuses. O herói épico, ao atingir o status heroico, realiza, então, seu papel social. É importante ressaltar que, para o romance, o essencial é o processo de desenvolvimento do personagem, sua trajetória, seu processo de formação e o desenvolvimento de sua individualidade.

O herói da epopeia não é um indivíduo, como vimos em Hegel, ele não está ocupado somente com o seu destino pessoal, mas com o da comunidade, pois estes são uno e idênticos. Na quadratura histórico-filosófica da epopeia não há espaço para que o herói possa tornar-se isolado em si mesmo a ponto de descobrir-se como interioridade, não há espaço para a individualidade. Diferentemente do mundo do romance, que permite o desenvolvimento desta.

Como já dito anteriormente, a organicidade no romance nunca é legítima, mas antes uma composição arquitetada do autor que terá de integrar partes independentes ao todo. Para isso, o romance deve ser biográfico, figurando, portanto, o indivíduo problemático - para quem as ideias tornaram-se ideais inalcançáveis.

Sendo biográfico, o romance se configura tendo como limite a experiência de seu protagonista na busca do sentido da vida. Os demais personagens são estruturas integradas que ganham sentido devido ao destino do protagonista, que é o fio condutor da narrativa. Articulados à trajetória do herói, os elementos descontínuos e vazios de sentido passam a ser vistos como unidade, daí a afirmação:

[...] sua tendência (romance), pois, é desdobrar o conjunto de sua totalidade épica no curso da vida que lhe é essencial (LUKÁCS, 2000, p. 83).

E ainda:

O Romance encerra entre começo e fim o essencial de sua totalidade (LUKÁCS, 2000, p.84).

Outra característica da composição biográfica é a atribuição de um alto valor ao personagem protagonista, no sentido deste ser capaz de produzir e criar todo um mundo interior e exterior por sua experiência, além de ter que manter este mundo em equilíbrio³².

A ressalva de que o personagem só é significativo à medida que sua vida seja “a representante típica daquele sistema de ideias e ideais vividos que determina regulativamente o mundo interior e exterior do romance” (LUKÁCS, 2000, p.83) é importante, visto que somente imbuído dessas exigências, o personagem estará apto a revelar uma problemática contida no mundo. Seguimos citando o Lukács acerca do personagem romanesco e a forma biográfica característica do gênero:

[...] o personagem central da biografia é significativo apenas em sua relação com um mundo de ideais que lhe é superior, mas este, por sua vez, só é realizado através da vida corporificada nesse indivíduo e mediante a eficácia dessa experiência. Assim, na forma biográfica, o equilíbrio entre ambas as esferas da vida, irrealizadas e irrealizáveis em seu isolamento, faz surgir uma vida nova e autônoma, dotada - embora paradoxalmente - de sentido imanente e perfeita em si mesma: a vida do indivíduo problemático (LUKÁCS, 2000, p. 78, 79).

A vida do herói romanesco é problemática justamente pelo romance figurar aquilo que poderia ser chamado de “epopeia da individualidade”, cujo imperativo do herói consiste na afirmação: “*I go to prove my soul*”³³. Essa epopeia consiste no desenvolvimento complexo da individualidade ao longo do decurso temporal. Este se desenvolve em uma quadratura histórico-filosófica – mundo burguês – que gera espaços para o desenvolvimento da individualidade.

Essa busca de indivíduos por um sentido é problemática caracterizada, pois como, num mundo degradado, pode-se buscar a realização plena e autêntica das potencialidades do homem? Como pode a relação singularidade e universalidade neste novo mundo, que se põe como entrave à realização do indivíduo, acontecer sem conflitos? E, ainda, como pode ser configurado o destino de um personagem em uma realidade que *a priori* já lhe é estranha?

³² É importante lembrarmos que o herói romanesco se constitui como indivíduo no sentido de que sua interioridade adquiriu vida própria posteriormente ao seu sentimento de alheamento relativo à realidade exterior. A diferença essencial entre o herói dos tempos homéricos e o herói romanesco reside que, na épica, os heróis não puderam se constituir como indivíduos porque seus destinos estavam unidos aos da comunidade. No romance, seus protagonistas atingem o status de indivíduo.

³³ Em “A teoria do romance”, é importante lembrar que a preocupação de Lukács neste momento é a de mostrar que o espírito conduz o homem. O termo espírito nesta obra é utilizado como em Hegel, quando este fazia uso do mesmo termo num sentido mais geral, denotando a mente humana e seus produtos. O termo engloba também a “vida psicológica individual, desde a “alma natural” até o pensamento e a vontade” do sujeito (INWOOD, 1997, pg118).

Além dessas questões, a problematidade consiste também na falta de objetivos imediatos dados ao personagem. Ele deve, ao longo de um processo, construir o seu próprio destino em busca do autoconhecimento. Nada lhe é dado previamente. Surge, então, nessa quadratura, um grande perigo, pois

[...]o mundo exterior não se liga mais a idéias, quando estas se transformam em fatos psicológicos subjetivos, em ideais, no homem. Ao pôr as idéias como inalcançáveis e – em sentido empírico – como irreais, ao transformá-las em ideais, a organicidade imediata e não-problemática da individualidade é rompida. Ela se torna um fim em si mesma, pois encontra dentro de si o que lhe é essencial, o que faz de sua vida uma vida verdadeira, mas não a título de posse ou fundamento de vida, senão como algo a ser buscado (LUKÁCS, 2000, p.79).

Quando isso ocorre, o mundo externo passa a ser construído a partir das mesmas formas categóricas que fundam o mundo subjetivo e interior do sujeito – a falta de comunicação entre a realidade do ser e o ideal do dever-ser.

Dada essa configuração, seus desdobramentos se manifestam de duas maneiras: 1) ausência de harmonia entre ação e interioridade (ideias e ideais) e 2) a irrepresentabilidade, definida por Lukács como “a incapacidade tanto de encontrar para si próprio, como um todo, a forma da totalidade, quanto de encontrar a forma da coerência para a relação com seus elementos e a relação destes entre si” (LUKÁCS, 2000, p. 80). É importante afirmarmos que tanto o todo quanto as partes referentes ao mundo exterior não podem ser configuradas pela sensibilidade imediata. Os dados do mundo exterior só são dotados de vida ao serem diretamente relacionados à interioridade do personagem ou relacionados ao olhar do artista quando se tornam ou objetos da reflexão ou estados de ânimo.

Valorizada ao extremo e objeto primeiro da configuração romanesca, essa interioridade encerrada em si mesma ressoa no isolamento progressivo do personagem, este permite ao caractere mostrar-se capaz de expor certa problemática do mundo que o cerca.

Este solipismo é uma característica bastante marcante do jovem Lukács e aparece ao longo de toda “A Teoria do Romance”, bem como permeia outra importante obra juvenil do filósofo, “A alma e as formas”.

Advém desse solipismo aquilo que pode ser chamado de disjunção metafísica entre vida empírica e sentido (atividades normativas). O jovem Lukács acreditava que a vida empírica por si só não poderia gerar conteúdos suficientes para que o homem se sentisse plenamente realizado; pelo contrário, é a condição histórico-filosófica do mundo moderno que cindiu aquela

identidade entre vida e sentido que havia no mundo grego e que se torna um entrave para a realização plena das potencialidades humanas.

Como consequência de um mundo novo que não mais possibilita qualquer união entre vida empírica e sentido, o homem tem, conseqüentemente, que se isolar em sua subjetividade, trilhando um caminho individual, cujo sentido só pode ser hipoteticamente atingido através de um projeto existencial individual, no qual o mundo empírico e mundo subjetivo raramente possuem pontos convergentes.

É importante ressaltarmos que em “A Teoria do Romance”, diferentemente do que pode ser observado em “A alma e as formas”, o dualismo entre vida empírica e sentido (atividades normativas) é visto por Lukács como uma condição histórica, portanto superável, diferentemente de sua irreversibilidade impressa em ensaios, como “A metafísica da tragédia”³⁴. Toda essa questão da disjunção metafísica entre vida empírica e sentido essas duas noções caminha, no campo estético do jovem Lukács, para a compreensão de que “[...] se a vida ordinária é impossível, a impossibilidade é compensada pela vivência propiciada pelas obras de arte; a vida autêntica – a realização não estranhada dos valores humanos – só é possível na arte” (PATRIOTA, 2010, p. 84).

1.2.4. Ironia

A ironia é outro elemento fundamental na composição romanesca, visto que o gênero se constrói através de “uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada” (LUKÁCS, 2000, p.85), onde a coesão será dada através da ética do escritor.

Essa ética de que falamos acima – entendida por Lukács como “a reflexão do indivíduo criador” (LUKÁCS, 2000, p. 86) – está submetida a um processo complexo, pois, segundo o autor,

(a ética da subjetividade criadora do autor) nunca é capaz de penetrar inteiramente os objetos de sua configuração, nem portanto de despojar-se completamente de sua

³⁴ “A metafísica da tragédia” é um dos ensaios que compõe a obra de juventude lukacsiana “A alma e as formas”. Neste texto pode-se observar claramente a compreensão de Lukács acerca da oposição insuperável entre vida empírica e sentido.

subjetividade e aparecer como o sentido imanente do mundo objetivo (LUKÁCS, 2000, p.85).

Esse processo complexo do qual fala Lukács consiste na superação pelo autor da ética de sua subjetividade criadora. Vejamos de que modo Lukács o descreve:

[...] refere-se ela (a ética do escritor) sobretudo à configuração reflexiva do destino que cabe ao ideal na vida, à efetividade dessa relação com o destino e à consideração valorativa de sua realidade. Essa reflexão torna-se novamente, contudo, objeto de reflexão: ela própria é meramente um ideal, algo subjetivo, meramente postulativo; também ela se defronta com um destino numa realidade que lhe é estranha, destino este que, dessa vez puramente refletido e restrito ao narrador, tem de ser configurado (LUKÁCS, 2000, p.86).

Quando consolidado este processo de autocorreção ética da subjetividade criadora do romancista, no qual os dois complexos éticos interagem mutuamente visando a unidade na figuração da obra romanesca, formada, portanto, a partir de uma dualidade; consolida-se, por fim, aquilo que Lukács chamou de o conteúdo da ironia.

Para o autor, a ironia tem como característica tanto apreender a frivolidade do embate entre homem e mundo, no qual a realidade, inevitavelmente, se impõe como vencedora; quanto apreender a desesperança do abandono deste mesmo embate. Por configurar o triunfo da realidade sobre a subjetividade,

[...] a ironia revela não apenas a nulidade do mundo real diante de seu adversário derrotado, não apenas que essa vitória jamais pode ser definitiva e será reiteradamente abalada por novas insurreições da idéia, mas também que o mundo deve sua primazia menos à própria força, cuja grosseira desorientação não basta para tanto, do que a uma problemática interna – embora necessária – da alma vergada sob os ideais (LUKÁCS, 2000, p.87).

Todo este processo que acabamos de citar compete para que o romance atinja a sua objetividade. Para Lukács, é a ironia que possibilita ao romance “uma objetividade verdadeira e criadora de totalidade” (LUKÁCS, 2000, p. 96), pois coloca todas as categorias estruturais do gênero em concordância com os dados histórico-filosóficos da realidade que permitiu seu surgimento. Acerca da questão da objetividade no romance, seguiremos citando Pasta Junior:

Para Lukács, o mandamento da objetividade épica, essencial à forma do romance, é permanentemente contraditado pela sua condenação à síntese meramente subjetiva, própria do indivíduo isolado. Todo esforço em direção à objetividade seria, assim, frustrado, não fosse o recurso do romancista à ironia, por meio da qual a subjetividade

se reconhece e, designando a si mesma como tal, restaura em parte a qualidade objetiva do mundo configurado. Assim, nele, a ironia - para tantos apenas um abismo da subjetividade - "é a objetividade do romance" (JUNIOR, 2000).

Por todos os motivos citados, é que a ironia acaba por tornar-se um elemento essencial na estrutura romanesca. Para finalizar essa questão, seguimos citando Lukács acerca da importância dessa categoria:

Para o romance, a ironia é essa liberdade do escritor perante deus, a condição transcendental da objetividade da configuração. Ironia que, com dupla visão intuitiva, é capaz de vislumbrar a plenitude divina do mundo abandonado por deus; que enxerga a pátria utópica e perdida da idéia que se tornou ideal e ao mesmo tempo a apreende em seu condicionamento subjetivo-psicológico, em sua única forma de existência possível [...] A ironia, como auto-superação da subjetividade que foi os limites, é a mais alta liberdade possível num mundo sem deus. Eis por que ela não é meramente a única condição *a priori* possível de uma objetividade verdadeira e criadora de totalidade, mas também eleva essa totalidade, o romance, a forma representativa da época, na medida em que as categorias estruturais do romance coincidem constitutivamente com a situação do mundo (LUKÁCS, 2000, p.95, 96).

1.2.5. Forma e gênero

Para finalizarmos a exposição da primeira parte de “A Teoria do Romance”, realizaremos uma descrição a respeito dos conceitos de “forma” e “conteúdo” presentes no ensaio. Em “A Teoria do Romance” os ecos da também obra juvenil lukacsiana “A alma e as formas” (1912) são muito claros. Não é o objetivo dessa pesquisa realizar uma discussão acerca da ideia de forma lukacsiana em sua obra de 1912. Entretanto, julgamos necessário apresentar, em linhas gerais, alguns elementos importantes no tocante à questão da forma em “A alma e as formas” com o intuito de que esses elementos nos auxiliem na compreensão do mesmo conceito em “A Teoria do Romance”.

A argumentação lukacsiana acerca da forma em “A alma e as formas” se concentra numa recusa categórica de qualquer tipo de instituição social – seja ela a família, o Estado etc –. Essa renúncia é justificada por Lukács pois, para o autor, não existe possibilidade alguma de realização plena das potencialidades humanas em um mundo onde as instituições sociais se mostram presentes e reguladoras da vida. Essas mesmas instituições são revestidas por um caráter negativo, visto que as possibilidades de efetivação do homem no mundo que o cerca esbarram nelas.

Assume a forma, logo, um caráter místico. Ela passa a ser o elemento capaz de reconciliar vida e essência, devolvendo um sentido à realidade - mesmo que por trás dela seja observada uma ausência de sentido que salta à vista e à consciência do leitor.

Toda a forma é a resolução de uma dissonância fundamental da existência, um mundo onde o contra-senso parece ser reconduzido a seu lugar correto, como portador, como condição necessária do sentido (LUKÁCS, 2000, p. 61).

A concepção de forma lukacsiana corrobora tanto à visão desesperançada do autor, quanto à sua visão trágica acerca do mundo moderno³⁵. O sujeito moderno só pode se deparar e alcançar a esfera normativa da forma – no seu mundo já inautêntico e decadente – no momento em que frui uma obra de arte (universo fechado e completo em si). Não há mais a possibilidade, na atual conjuntura histórica, de se reorganizar e de se reordenar os dados da vida inflando-os do mais pleno sentido e substância, isso só é possível ficcionalmente. Portanto, pode-se afirmar que a própria visão do autor acerca do conceito de forma, em sua juventude, constrói-se através de um fundo trágico, cuja forma é o anseio à totalidade perdida de outrora,

[...] forma abstrata que se consola, diante de uma pátria perdida, com a pátria transcendental. Assim, a forma é aparência, puro campo ficcional que introduz um valor e uma diferença qualitativa na vida, única realidade substancial diante de um mundo insatisfatório e contingente, mas que não suprime a imediatez do vivido. [...] a forma é, sobretudo, a consciência lúcida de que tal totalidade é irrealizável na vida (SILVA, 2011, Apresentação, p. 13).

Dada a situação, a arte fica impossibilitada de reparar a realidade objetiva e de resolver todas as dissonâncias do mundo burguês, pois seus próprios princípios constitutivos não a capacitam para tal. Mesmo destituída da possibilidade de atingir a realidade objetiva, a forma era vista por Lukács positivamente, pois era o lado oposto ao mundo caótico que o circundava.

³⁵ O conceito de forma presente na obra juvenil “A alma e as formas” de Lukács é revestido por uma visão desacreditada do mundo moderno. Questões como o avanço do capitalismo, a capitalização do espírito e a visão descrente de qualquer instituição social colaboram certamente para a desesperança do jovem Lukács. Não se pode também deixar de lado dois acontecimentos que abalaram profundamente a fase juvenil do autor: a morte de seu grande amigo Leo Popper e o suicídio de Irma Seidler.

“A alma e as formas” fora integralmente dedicado a Irma, e grande parte do que fora redigido na obra mostra a impossibilidade de uma vida autêntica no mundo moderno. Lukács acreditava que o suicídio de Irma deveu-se, em grande parte, a essa questão. Seu falecimento representou ao autor o desespero diante de um mundo já tomado pelo avanço inumano do sistema capitalista que retira do homem toda a possibilidade de qualquer sentimento autêntico. Muito abalado pelo suicídio daquela que fora considerada, por diversos estudiosos de Lukács, seu grande amor; o autor vai passar uma temporada na Itália, mais precisamente em Florença.

Segundo Tertulian, “o divórcio entre a exterioridade *empírica* e a interioridade *essencial* não podia encontrar desfecho ideal senão na elaboração da *forma*” (TERTULIAN, 2008, p.92).

Para Lukács, a forma é o social no fenômeno literário. Ela coordena todos os elementos fragmentados e desorganizados e os reúne numa totalidade ordenada, de tal maneira que o leitor possa, então, fruir a obra dispondo de uma unidade coesa e repleta de sentido. Essa coesão e harmonização realizadas pela forma oferecem ao homem moderno elementos que a vida burguesa por si só não pode mais fornecer.

Vejam agora de que modo atua a forma no gênero romanesco. O modo de atuação da forma no romance é distinto do da epopeia, esta “dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2000, p. 60). Essa tentativa de reconstrução da totalidade pela forma no gênero romanesco expõe a obra a dois riscos. O primeiro deles é o de que a fragmentariedade do mundo configurado fique evidente, suprimindo a imanência do sentido tão exigida pela forma. Essa fragmentariedade não pode de maneira alguma ser superada, mas superficialmente encoberta. O segundo risco é o de desintegração da forma, causada pela imensa aspiração dos personagens em ver resolvida a dissonância da forma romanesca, que consiste na recusa da imanência do sentido no contato com a vida cotidiana. Seguimos citando Lukács acerca dos riscos da configuração romanesca:

Em ambos os casos, porém, a composição permanece abstrata: 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 (LUKÁCS, 2000, p. 72).

É por este motivo que podemos dizer que a forma do romance é problemática, visto que ela confirma a existência da dissonância homem e mundo. Contudo, segundo Lukács, esta ratificação da dissonância, em todas as outras formas, “é anterior à figuração, enquanto no romance ela é a própria forma” (LUKÁCS, 2000, p. 72).

Nos tempos antigos, a forma também é a responsável pela mediação entre vida e essência, contudo, é no mundo moderno que ela tem de gerar todos os dados que já eram aceitos e conhecidos nos tempos da grande épica.

Numa totalidade ética fechada, na qual a aspiração interna anda de braços dados com a lei externa, o papel da estética resume-se a dar em espetáculo (representar) o universo ético; com a perda da imanência do sentido à vida, como colapso da ética como parâmetro de conduta unívoca, invertem-se os papéis: a estética assume o cargo da ética e a antecede, logicamente, no horizonte artístico (MACEDO, 2000, p. 182).

Advém dessa particularidade estrutural do romance uma questão essencial: a relação entre ética e estética no processo de construção das obras pertencentes ao gênero romanesco.

Para Lukács, a ética consiste num elemento estrutural da composição literária romanesca. A intenção, a ética pode ser observada em cada pormenor de sua construção. “Assim o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo” (LUKÁCS, 2000, p. 72).

Reside aí um problema que deve ser mencionado. Tendo a ética a tarefa de sustentar a estrutura da forma romanesca como seu próprio conteúdo, assume-se o risco de não se configurar na obra uma totalidade existente, senão apenas um aspecto subjetivo dessa totalidade. O resultado dessa configuração consiste, assim, na destruição da objetividade exigida pela épica. Para que este problema seja corrigido, deve-se superar a aniquilação da objetividade pela ironia³⁶.

Outra atribuição que Lukács dá à forma em “A Teoria do Romance” é a de que sem ela não há literatura, pois no fenômeno estético é ela que atinge diretamente o homem. Diferentemente do que ocorre no fenômeno científico, no qual o conteúdo é o elemento basilar.

Para Lukács, tanto a arte como a ciência são meios do homem de conhecer o mundo, ambos se alimentam da realidade cotidiana e refletem essa mesma realidade objetiva, sendo pólos de recepção subjetiva do mundo e momentos de um mesmo processo de desenvolvimento histórico e social da humanidade. Contudo, a arte recebe forma no particular, enquanto que, no conhecimento científico, este processo se dá pelo universal ou pelo singular. Por esse motivo, a ciência visa compreender uma totalidade extensiva, segundo Celso Frederico, “o cientista busca refletir o infinito, o universo em seu conjunto” (FREDERICO, 1997, p. 61).

O elemento que define a arte como um tipo específico de reflexo é a capacidade de representação da realidade, de modo que aparência e essência sejam reveladas, conjuntamente, em sua imediatez de maneira sensível. Isto é, aparência e essência aparecem aqui unidas em harmonia numa determinada representação sensível. Essa adequação entre essas duas categorias não se dá no reflexo científico, de modo que a segunda não coincide com a primeira.

³⁶ Acerca deste conceito, ver item 1.2.4 sobre ironia.

Na arte há a constituição de um mundo próprio; este elemento não se verifica na ciência, campo em que o conhecimento é um processo onde cada nova descoberta invalida a anterior ou a supera. No campo da arte, as obras não são invalidadas ou ameaçadas quando do surgimento de outras, pois são mundos próprios que não dependem de outros para existir.

Sendo assim, a arte reflete uma totalidade intensiva: “A obra de arte é uma totalidade fechada que figura de modo concentrado o mundo dos homens num contexto particular” (FREDERICO, 1997, p.62). Logo, podemos dizer que a arte reflete a totalidade intensiva da vida, diferentemente da ciência, que procura refletir a totalidade extensiva desta.

Lukács afirma que a individualidade da obra de arte é sempre determinada pela subjetividade de seu criador, enquanto que as proposições científicas estão desvinculadas de qualquer momento subjetivo em sua origem – assim a arte opera sobre o sujeito. Na ciência, a realidade objetiva independe da consciência, bem como transforma em propriedades da consciência humana uma realidade que independe da consciência do homem. Segundo Agnes Heller:

[...] ela (a ciência) nos apresenta sempre um mundo independente do sujeito do conhecimento (seja o sujeito criador ou recebedor). Na arte, ao contrário, realiza-se sempre a unidade do sujeito individual com o objeto. Não há mundo artístico sem um sujeito criador e um sujeito recebedor. Isso significa não só que, se fosse conhecida, a obra se transformaria em uma mera coisa “em-si” (o que prevaleceria também para as obras científicas perdidas no passado), mas - assertiva que nos traz de volta ao nosso ponto de partida - significa igualmente que a obra de arte, embora seja uma coisa “em-si”, contém ao mesmo tempo algo “para-nós”, contém o sujeito nela, contém algo tanto do sujeito criador como do sujeito receptor virtual (HELLER, 1972).

As reproduções artísticas da realidade, diz Lukács, transformam o ser-em-si da objetividade em um ser-para-nós do mundo, representado na individualidade de cada totalidade intensiva que é a obra de arte. Essa propriedade da arte amplia, alarga e aprofunda a consciência do homem sobre a natureza, a sua condição humana, a história e a sociedade. Sendo assim, a autoconsciência do sujeito que frui determinada obra de arte não está dissociada do mundo exterior.

Segundo Patriota, em sua tese de doutorado sobre a “Estética” lukacsiana:

[...] o reflexo intelectual não é mecânico, fotográfico, mas elaboração que seleciona e reordena as categorias da realidade objetiva. Não fosse isso, o pensamento não haveria se desenvolvido e se diferenciado em ciência e arte, modalidades diversas de espelhamento. Ao retomar o projeto da estética na metade dos anos 50, Lukács desenvolve sua teoria da diferenciação categorial do reflexo e redige um estudo sobre a categoria da particularidade, concebendo-o como capítulo dois da primeira parte da obra

sistemática. Nele, o filósofo expôs sua teoria da diferenciação categorial entre ciência e arte: o reflexo científico só pode cumprir a finalidade que lhe foi destinada socialmente se capta a realidade em sua legalidade ou essencialidade, depurando-a ao máximo de condicionamentos subjetivos e formando, através de conceitos, uma cadeia de determinações generalizadoras. O discurso científico é, por isso, desantropomorfizador. A arte, por sua vez, antropomorfiza, pois liga a objetividade à subjetividade, a essência ao fenômeno, aproximando, assim, os contrários. Se na ciência, a categoria ordenadora central é a universalidade, na arte, esta categoria – e Lukács admite seguir uma indicação de Goethe – é a particularidade. Só ela pode tornar sensível, singular e evocativa, sem perda de conteúdo, as determinações universais da vida humana (PATRIOTA, 2010, p.18).

Para Lukács, é no domínio da estética e, através da mediação entre as obras de arte e o sujeito, que o indivíduo pode se transformar de homem como um todo em plenamente humano e manter-se, assim, no nível desse gênero de maneira autoconsciente.

A polarização entre autoconsciência (arte) e consciência (ciência) é um elemento que distingue também os dois tipos de reflexo. Todavia, é importante ressaltar que essa polarização é resultado de um processo histórico, visto que arte e ciência nascem como que misturadas.

Regressando à questão da forma, em seu posfácio a “A Teoria do Romance”, José Marcos Mariani de Macedo mostra como a relação entre ela e momento histórico é um elemento essencial para Lukács. Ele afirma que “a forma sem realidade é vazia, a realidade sem forma é cega; uma e outra lucram com a simbiose” (MACEDO, Posfácio, 2000, p.189). A afirmação anterior se justifica porque os elementos da realidade são resgatados e trazidos à consciência pelo princípio da forma. O mesmo princípio também ocorre com a realidade que, transformada pela forma, encobre-se de sentido.

Lukács também possui uma forma particular de conceber os gêneros. Enquanto Aristóteles, em sua “Poética”, os concebia como algo imóvel e inalterável perante a evolução histórica; o autor de “A teoria do romance” compreende a alteração nas formas a partir do desenvolvimento histórico e filosófico das sociedades. Assim, é estabelecida uma relação em que a história torna-se constitutiva na evolução dos gêneros. Desse modo, é válido dizer que, à medida que ocorre uma transformação histórica, os gêneros podem ser criados ou podem se dissolver.

Em uma entrevista concedida a Istvan Simon e Erwin Gyertyan, publicada em maio de 1968, pela revista húngara *Korats*³⁷, Lukács faz algumas considerações sobre o fenômeno literário e sua indissociável relação com a historicidade.

[...] a arte é um fenômeno social, que uma arte absolutamente livre não pode, portanto, existir: cada sociedade fixa a esta liberdade certos limites, seja em virtude de suas tradições, seja através de decretos; mas, sobretudo, por meio de “encomenda social”, isto é, dos problemas que a própria sociedade coloca à arte; tal encomenda pode favorecer ou entravar o florescimento da arte, mas, de qualquer modo, ela restringe necessariamente a liberdade abstrata e metafísica. Pretende agora que a arte tenha podido ser livre sob o capitalismo, é, portanto, uma mentira [...] (SIMON; GYERTIAN, 1968, p. 194).

Os gêneros, através dos conteúdos históricos e filosóficos, configuram o mundo de maneiras particulares, distintas entre si, pois “cada gênero amolda-se ao seu conteúdo e lhe confere molde em razão desse ajuste prévio (da capacidade que possui a arte de adequar-se ao seu objeto de representação)” (MACEDO, Posfácio, 2000, p. 198). Em “A Teoria do Romance”, os gêneros se ramificam a partir do drama e da épica. A distinção de ambos se dá porque o drama figura a totalidade intensiva da essencialidade em detrimento da totalidade extensiva da vida, configurada pela épica.

Os gêneros, diferentemente das formas, para Lukács, não possuem a capacidade de reunir os elementos heterogêneos da composição em uma totalidade, e nem podem conferir sentido a estes elementos. Contudo, os gêneros possuem função aglutinadora. Para Sandra Erickson,

Lukács quer abarcar nas definições de gênero, não só a história da estética, mas até a própria história da filosofia [A filosofia, ele diz, determina a forma e o conteúdo da criação literária e é um sintoma da diferença essencial entre o mundo externo (exterioridade, objetividade) e o interno (interioridade, subjetividade), entre a incongruência da alma e o seu feito (Lukács, 2000, p.29)], construindo, em boa parte de sua exposição, um arcabouço mais metafísico do que estético (ERICKSON, 2001, p. 121).

Seguimos à descrição da segunda parte do ensaio de Lukács contida em seu ensaio de juventude.

³⁷ A entrevista em questão, juntamente com diversas outras, fora publicada e traduzida em 1969, para o português, no livro organizado por Leonardo Konder “Conversando com Lukács”, da editora Paz e Terra.

1.3. “Ensaio de uma tipologia da forma romanesca”

A segunda parte de “A Teoria do Romance” é intitulada “Ensaio de uma tipologia da forma romanesca”. Nela, o autor esboça duas maneiras diferentes de representação da busca do homem moderno pela totalidade e pela sua realização no mundo, nas quais ou o protagonista é superior ao seu destino, ou inferior à sua humanidade. Além das duas formas de representação citadas, Lukács ainda encontra duas outras tipologias intermediárias.

Em seu prefácio de “A Teoria do Romance”, Lukács afirma que a escolha metodológica das tipologias³⁸ fora largamente influenciada pelas concepções weberianas. Weber defenderá a utilização dos “tipos ideais” como instrumento metodológico de sua sociologia compreensiva. O “tipo ideal” consiste em uma construção lógica baseada na abstração das irregularidades e das discordâncias de determinados fenômenos concretos, a fim de que seja possível observar um conceito histórico-concreto que forme um quadro de pensamento homogêneo.

O pensamento, para se acerrar adequadamente da realidade, elabora instrumentos de trabalho, chamados por ele (Weber) de “tipos ideais”. O “tipo ideal” é uma construção

³⁸O conceito de tipologia e seu emprego como método de pesquisa foi amplamente usado em diversas áreas do conhecimento pelos mais distintos autores. No ramo da medicina, Hipócrates foi o primeiro a classificar os homens e mulheres segundo parâmetros constantes. Para isso, elaborou a teoria dos quatro temperamentos, a qual foi de importância extrema para a constituição da maior parte da medicina, influenciando também concepções psicológicas. C. G. Jung também se utilizou deste método para construir tipologias, porém direcionando-as para uma vertente puramente psicológica.

Outros autores, tais como os filósofos Platão e Aristóteles, também utilizaram-nas. Platão, na “República”, realizou uma classificação tipológica sistemática que relaciona personalidade e estrutura social. Aristóteles criou tipologias para distinguir diversos tipos de personalidades em função de suas respectivas motivações. Baseado na tradição aristotélica, o Dicionário Crítico de Sociologia traz a seguinte definição para o conceito de tipologia:

Quando se utilizam vários critérios de classificação para dividir indivíduos e a combinação dos critérios permite definir classes não-hierarquizadas, fala-se de tipologia em vez de falar de classificação. Mas é importante notar que as tipologias são apenas uma forma particular de classificação (1993, p.565).

Na International Encyclopedia of the Social Sciences, lê-se a seguinte afirmação:

A typology goes beyond sheer description by simplifying the ordering of the elements of a population, and the known relevant traits of that population into distinct groupings; in this capacity a typological classification creates order out of the potential chaos of discrete, discontinuous, or heterogeneous observations. But in so codifying phenomena, it also permits the observer to seek and predict relationships between phenomena that do not seem to be connected in any obvious way. This is because a good typology is not a collection of undifferentiated entities but is composed of a cluster of traits which do in reality “hang together” (1968, p.178).

abstrata (“uma racionalização utópica”) que serve de artifício para o pensamento relacionar-se com um determinado objeto: a partir daí o observador pode constatar até que ponto a realidade aproxima-se ou não do “tipo ideal”. Este, assim, possibilita ao pesquisador o acesso ao conjunto caótico de uma realidade em que os fenômenos se apresentam dispersos, díspares, incapazes de serem apreendidos em toda sua infinita riqueza e diversidade (FREDERICO, 1997, p.48).

A tipologia é o método descritivo de classificação utilizado em análises qualitativas que tem como objeto de estudo os tipos, que são compreendidos como um modelo real ou ideal que abrange as características significativas de um determinado conjunto.

No campo das ciências sociais, Max Weber e Georg Simmel trabalharam com tipologias, sendo que algumas delas se tornaram clássicas, como é o caso, em Weber, da sociedade tradicional - sociedade moderna ou diferentes tipos de autoridade-legitimidade: carismática, tradicional e burocrático-racional³⁹.

Georg Simmel também se interessou pelos tipos sociais e formas de interação, porém, diferentemente de Weber, foi levado a uma abordagem descritiva, e não interpretativa desses fenômenos. Wilhelm Dilthey, o fundador das ciências do espírito, também se utilizou das tipologias em suas investigações sobre tipos básicos de atitude em relação à vida.

A escolha metodológica de Lukács para compor a segunda parte de “A Teoria do Romance” foi alvo das mais duras críticas. José Paulo Netto, no artigo “A Teoria do Romance do Jovem Lukács”, afirma:

[...] na segunda parte de “A Teoria do romance”, (Lukács) procura elaborar um “ensaio de tipologia da forma romanesca”. A tipologia apresentada intenta uma historicização de categorias estéticas [...]; engenhosa e brilhante, esta tipologia é, como veremos, de medular precariedade (NETTO, 1976, p. 36).

O próprio Lukács, em seu prefácio de 62, critica severamente o uso das tipologias e comenta as implicações à obra acerca da utilização do método.

Na “tipologia da forma romanesca”, a alternativa intelectual entre a alma do protagonista ser demasiado estreita ou ampla em relação à realidade cumpre papel decisivo. Essa bipartição altamente abstrata presta-se, na melhor das hipóteses, para elucidar alguns aspectos do *Dom Quixote*, apontado como representativo do primeiro tipo. Mas ela é por demais genérica para apreender intelectualmente toda a riqueza histórica e estética até mesmo desse romance em particular. [...] 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” [...] (LUKÁCS, Prefácio, 2000, p.10).

³⁹ Segundo o Dicionário de Ciências Sociais (1986, p.1234), as tipologias citadas acabam por captar “a estrutura social em função de uma diversidade de modelos, que enquanto utopias registram uma maior ou menor aproximação das diferentes realidades concretas”.

A tipologia é um método que consiste em uma construção lógica baseada em abstrações das irregularidades e das discordâncias de determinados fenômenos concretos, a fim de que se observe um conceito histórico-concreto com a finalidade da formação de um quadro de pensamento homogêneo. Seu uso em “A Teoria do Romance” colabora para um esquematismo formal, pois as categorias utilizadas por Lukács para a captação da realidade são construídos *a priori*. Não são elas reflexos que emanam da matéria histórica a partir de um processo dialético de mediação entre as categorias da realidade objetiva, processo que colaboraria para tornar cada vez mais concreto e real aquilo que surge como dado imediato da realidade.

As tipologias lukacsianas pecam por tornar estanque a relação entre romance e história. Não há como compreender o desenvolvimento do gênero como um processo ao longo do movimento histórico se há o enquadramento das obras selecionadas por Lukács em tipologias, as quais desconsideram os conflitos mais fundamentais entre romance e contexto histórico-filosófico. O método também desconsidera as mediações entre as categorias da singularidade, particularidade e universalidade, retirando das obras o elemento que as plasma na matéria histórica: suas particularidades.

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.

Na escolha das tipologias como método, são apagadas as tensões que o romance, como gênero literário, comporta e que são constitutivas de sua forma particular. Em lugar de se ordenar e se organizar os fenômenos caóticos presentes na realidade objetiva para que se tenha uma visão de conjunto, os universais propostos por Lukács nas tipologias, acabam por ser desvinculados da realidade social pela maneira com que o autor suprime o traço que constitui o romance: suas particularidades.

Vejamos a seguir como essas tipologias são construídas.

1.3.1. O “Idealismo Abstrato”

A primeira tipologia apresentada por Lukács consiste no “Idealismo Abstrato”, onde o herói possui a alma mais estreita que o mundo exterior. Para exemplificar tal tipo de personagem, Lukács utiliza-se de Dom Quixote, de Cervantes. O conflito determinante desse

tipo de herói é dado pela total ausência de problemática interna, o que, conseqüentemente, mantém sua alma em constante atividade.

Ocorre nessa configuração, o esquecimento da distância entre ideal e ideia, elemento que faz com que os atos desse personagem se encontrem em contínua tensão com a realidade. Entretanto, sua alma e sua psique são por demais estreitas para enxergar essa incompatibilidade que se configura entre os atos do herói no mundo e o próprio mundo onde este age.

A falta de correspondência entre ideal e ideia é vista como “o resultado de um feitiço na alma, operado por maus demônios, feitiço que pode ser exorcizado e redimido pela descoberta da palavra mágica ou pela batalha intrépida contra os poderes sobrenaturais” (LUKÁCS, 2000, p. 100). Sendo assim, ao agir no ambiente onde vive, notamos que o aparente fracasso desse personagem frente ao seu contato com o ambiente, reside no mundo exterior e não em sua interioridade. Por esse motivo, justifica-se a menor intensidade da problemática interna deste herói. Derivado deste fator, o personagem sofre de uma “completa ausência de senso transcendental de espaço, da capacidade de experimentar distâncias como realidades” (LUKÁCS, 2000, p. 100).

Mesmo instintivamente conhecendo o herói, a superioridade do mundo contra o qual luta, o personagem do “Idealismo abstrato” segue suas batalhas. Pode o protagonista triunfar ao final de seus embates, pois “o supremo poder do mundo” lhe assegura essa vitória. Isso se deve porque seus triunfos de modo algum viriam perturbar a ordem vigente ou a ordem do dever-ser da quadratura em que está inserido. Este elemento assegura uma relação harmoniosa entre o mundo subjetivo e o mundo objetivo do herói.

Por mais equilibrada que pareça a relação entre as duas esferas que citamos acima - ausência do sentido de distância e falta de correspondência entre atos e alma, o mundo - palco das ações do personagem - passa a ser visto como mais estreito do que é na realidade objetiva. Deriva daí os embates entre mundo e personagem, caracterizados por “um grotesco desencontro recíproco ou um duelo igualmente grotesco, condicionado por mútuos mal-entendidos” (LUKÁCS, 2000, p. 101).

As batalhas travadas por este herói tornam-se grotescas porque o mundo contra o qual este caractere luta, não é mais que uma reformulação, ou melhor, uma distorção do mundo real. Sendo assim, todas as reações advindas de suas ações só incidirão nesta representação distorcida

de mundo, permanecendo a essência da realidade objetiva intocada e inalterada. Vejamos as considerações de Lukács sobre a questão:

O conteúdo e a intensidade desse modo de agir têm por isso de elevar a alma à região da mais autêntica sublimidade, ao mesmo tempo, reforçar e repisar a contradição grotesca entre realidade efetiva e imaginada - a ação do romance - em seu caráter grotesco (LUKÁCS, 2000, p.101).

O personagem do “Idealismo Abstrato” não tem sua alma afetada diretamente por nenhum dos embates entre alma e mundo, pois ela está segura em um mundo que lhe resguarda a existência intocada. Consequentemente, despida de qualquer problemática interna, a alma é posta continuamente em atividade. Para Lukács, “a vida de semelhante homem, portanto, tem de tornar-se uma série ininterrupta de aventuras escolhidas por ele próprio” (LUKÁCS, 2000, p. 102).

Essa coleção de aventuras em que o personagem se coloca e todas as vitórias advindas destas acabam por esvaziar de sentido toda a sua existência. Deriva desse contexto, um paradoxo incessante: quanto mais o personagem sai em busca de aventuras, menos compreende sua existência, daí a loucura como elemento comum a esses caracteres.

Na quadratura histórico-filosófica do “Idealismo Abstrato” surge o seu maior representante, o romance Dom Quixote, de Cervantes:

É mais que um acaso histórico que o Dom Quixote tenha sido concebido como 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 forma puramente a partir do formal, depois de as condições histórico-filosóficas; ele perdeu suas raízes na existência transcendental, e as formas, que nada mais tinham de imanente, tiveram que estiolar, tornar-se abstratas, uma vez que sua força, destinada à criação de objetos, teve de chocar-se com a própria falta de objeto; em lugar de uma grande épica, surgiu uma literatura de entretenimento. Ora, por trás do casulo vazio dessas formas mortas, ergueu-se, certa vez, uma grande forma, pura e autêntica, se bem que problemática: a épica de cavalaria da Idade Média (LUKÁCS, 2000, p.103, 104).

Os romances de cavalaria não mais possuíam a relação com o transcendente, pois o Deus cristão começa a sua retirada do mundo. É nesse contexto que nasce Dom Quixote.

Cervantes viveu em um período de tentativa desesperada de renovação da religião que, a partir de seu próprio interior, se estertorava. É este o período do “demonismo”, quando o homem torna-se um ser solitário que só encontrará sentido e substância no refúgio de sua alma e, não mais, em qualquer comunidade ou nação. Configura este momento histórico, uma total confusão dos valores morais, éticos e religiosos que vigoram nessa quadratura. Foi esta confusão que Cervantes transpôs com maestria à literatura.

Apreendida essa nova configuração do mundo, o abandono da orientação transcendental e o empenhar-se em aventuras contínuas, tornou-se o mote para diversos romances de aventura que surgiram nesse mesmo período. Contudo, para Lukács, nenhuma outra obra alcançou tão magistralmente a essência do momento histórico quanto Dom Quixote, de Cervantes⁴⁰.

A partir do período do “Idealismo Abstrato” surge um problema: a relação do homem com tudo que envolve a vida se perde. Isso ocorre porque não é encontrada nenhuma correspondência entre as ações dos protagonistas pertencentes ao “Idealismo Abstrato” e o mundo exterior. Advindo desse contexto, os personagens desse tipo específico de representação, passam a se refugiar neles próprios para encontrar algum tipo de substância, como ocorreu no idealismo alemão.

Como o contato que esses heróis estabelecem com o mundo tornou-se superficial, eles não mais podem ser o centro, podem apenas auxiliar na expansão da totalidade. Sendo assim, o ponto central a ser alcançado nessa representação é aquele que não supera a imanência da vida. Logo, os personagens figurados serão aqueles ou “rebaixados à comicidade inofensiva” ou os que possuem a alma estreita, na maioria das vezes, personagens vazios de ideias.

1.2.3. “O Romantismo da Desilusão”

Para Lukács, o “Romantismo da Desilusão” é a consequência histórico-filosófica do tipo descrito anteriormente, o “Idealismo Abstrato”. Seu ponto-chave consiste na descoberta do herói por uma maneira de transformar em ações o seu recolhimento em sua subjetividade. Em outras palavras, a forma como o personagem estabelecerá um diálogo possível com a existência resgatando sua significação épica, já dissipada.

Vejamos a seguir, em um trecho de “A Teoria do Romance”, de que modo o “Romantismo da Desilusão” se posiciona em relação ao “Idealismo Abstrato”:

[...] naquele, o indivíduo (o herói do “Idealismo Abstrato”), portador da exigência utópica à realidade, foi esmagado pela força bruta dessa última; neste, essa derrota é o pressuposto da subjetividade. Naquele (no herói do “Romantismo da Desilusão”), da subjetividade aflorou o heroísmo combativo da interioridade; neste, o homem obtém a habilitação para herói, personagem central da criação literária, em virtude de sua

⁴⁰ Deriva desse momento, um largo número de exemplares de literatura de entretenimento.

aptidão intrínseca de vivenciar e configurar a vida à semelhança do escritor. Naquele, o mundo exterior devia ser recriado à imagem dos ideais; neste, uma interioridade que se aperfeiçoa como criação literária exige do mundo exterior que ele se consagre a ela como material apropriado à configuração de si mesma (LUKÁCS, 2000, p.123).

“O Romantismo da Desilusão” - próprio da produção literária do século XIX - tem como cenário a decepção com os resultados e valores da Revolução Francesa. Nesse modo de configuração, observa-se uma inadequação entre alma e realidade. Essa discordância se manifesta no sentido de que a alma do herói é mais ampla que o mundo no qual ele está mergulhado, e seu destino possível é insignificante e insuficiente em relação a ela. A alma deste herói acaba por ser vista *a priori* como “mais ou menos perfeita em si mesma”, como “a única realidade verdadeira” ou, ainda, como “a essência do mundo” (LUKÁCS, 2000, p.118). Para Lukács, a obra que melhor figura essa problemática é “A educação sentimental”, de Flaubert.

Nessa configuração o herói possui uma realidade interior e uma subjetividade que acabam por gerar todos os conteúdos da vida. Sendo assim, pode-se considerar sua subjetividade autossuficiente, pois ela é dotada de “uma vida própria, rica e dinâmica - que se considera em espontânea autoconfiança, a única realidade verdadeira, a essência do mundo -” (LUKÁCS, 2000, p. 118). Contudo, essa vida que gera todos os conteúdos necessários para e por si mesma - equilibrada, orgânica e harmônica - contempla seus atributos se esvaírem quando confrontada à realidade externa. O herói do “Romantismo da Desilusão” sabe que haverá um contraste muito grande e uma falta de sintonia considerável entre seu mundo interno e a realidade exterior. Todo o contato entre alma e mundo para o protagonista do “Romantismo da Desilusão” tende a ser desastroso:

Isso porque a elevação da interioridade a um mundo totalmente independente não é um mero fato psicológico, mas um juízo de valor decisivo sobre a realidade: essa auto-suficiência da subjetividade é o seu mais desesperado gesto de defesa, a renúncia de toda luta por sua realização no mundo exterior- uma luta encarada já *a priori* como inútil e somente como humilhação (LUKÁCS, 2000, p.119).

A consequência dessa subjetividade autossuficiente é a configuração de um gesto de renúncia e defesa à realização plena do homem no mundo exterior, pois ele preza por um recuo frente às batalhas e ao mundo onde está inserido, inclinando-se a um comportamento passivo. Deriva-se desse tipo de comportamento uma postura lírica do protagonista e do mundo que o cerca. Essa postura é devida ao estabelecimento *a priori* do fracasso como elemento basilar da constituição própria da estrutura do herói do “Romantismo da Desilusão”.

A consequência natural de um personagem que tenta, através de sua subjetividade, ordenar e equilibrar o seu mundo, é a elevação da individualidade a um status nunca visto antes. Citamos Lukács acerca da questão:

A importância intrínseca do indivíduo atingiu o ápice histórico: ele não é mais significativo, a exemplo do idealismo abstrato, como portador de mundos transcendentais, mas porta seu valor exclusivamente em si mesmo; de fato os valores da existência parecem antes haurir a justificação da sua validade a partir de sua vivência subjetiva, de seu significado para a alma do indivíduo (LUKÁCS, 2000, p.122).

Outra consequência do comportamento desse herói resulta em um tipo de romance que cede lugar à análise psicológica, configurando-se de tal modo que as objetivações próprias do mundo externo, tais como família e trabalho, têm seu sentido esvaziado. Logo, Lukács (2000, p.122) afirma que esse tipo de indivíduo “porta seu valor exclusivamente em si mesmo”. Tais fatores contribuem para a construção de um tipo de romance que figura uma “sucessão nebulosa e não configurada de estados de ânimo e reflexões sobre estados de ânimo” (LUKÁCS, 2000, p.118).

Esse tipo de construção romanesca acarreta no esvaziamento progressivo do simbolismo épico, visto que a análise psicológica torna-se o elemento central da composição já que o personagem se distancia dos embates frente à realidade objetiva⁴¹.

A representação constante de estados de ânimo nesse tipo de romance desencadeia na composição um sucedâneo de quadros amorfos, pois a realidade, mesmo que representada em fragmentos independentes, não alcança o status de existência autônoma para os sentidos. O mundo tem de ser negado a todo instante, pois não há meios de um diálogo possível entre personagem e realidade. Decorrente dessa constante negação, insere-se o problema da dissolução da forma, pois, para ter substância, carece esta de algum elemento positivo.

Para que a forma possa gozar de um caráter positivo, o “tempo” passa a ser um grande aliado. O tempo no romance é uma característica marcante e inovadora, pois ele existe como realidade, diferentemente de seu uso na literatura trágica ou épica, em que o elemento

⁴¹ É importante observarmos que o jovem Lukács de “A Teoria do Romance” já se preocupava com a questão da perda do simbolismo épico nas representações artísticas que prestigiavam o subjetivismo. Na década de 30, o debate acerca do novo realismo e do expressionismo em oposição à grande arte – a arte realista – é constante e já aparece presente neste ensaio de juventude.

temporal é sempre visto como idealidade, não interferindo diretamente nos destinos dos personagens⁴².

O tempo, segundo Lukács, é revelado na discrepância entre ideia e realidade⁴³ e tem como princípio constitutivo a quebra do vínculo com a pátria transcendental.

[...] só o romance, a forma do desterro transcendental da ideia, assimila o tempo real, a *durée* de Bérghson, à fileira de seus princípios constitutivos. (LUKÁCS, 2000, p.127)

O tempo torna-se “a resistência da organicidade presa meramente à vida contra o sentido presente, a vontade da vida em permanecer na própria imanência perfeitamente fechada” (LUKÁCS, 2000, p. 129). É devido a ele que os fragmentos isolados são ordenados, gerando ao leitor uma noção de continuidade e de totalidade viva e dinâmica. O tempo no romance passa a ter existência concreta, ele não é mais apenas uma construção mental abstrata.

Dentro do elemento temporal, há a questão da memória e da lembrança. Estas possuem função transformadora, diferentemente do modo passivo pelo qual se manifestavam na épica e na tragédia. No romance, a memória e a lembrança assumem a função de selecionar os fatos da realidade mais significativos, à construção romanesca atribuindo-lhes significado. Elas também se constituem como força criativa, possuindo a capacidade de tocar e transformar o personagem.

Outra função da lembrança e da memória é a afirmação do decurso da vida e a unidade entre personalidade e mundo, elementos que possibilitam à composição romanesca o alcance da totalidade - exigência do gênero.

Apenas no romance e em certas formas épicas que lhe são próximas se dá uma recordação criativa, que capta e subverte o objeto. O genuinamente épico dessa memória é a afirmação viva do processo de vida. A dualidade entre interioridade e mundo exterior pode ser aqui superada para o sujeito, se ele vislumbrar a unidade orgânica de toda a sua vida como fruto do crescimento de seu presente vivo a partir do fluxo vital passado, condensado na recordação (LUKÁCS, 2000, p.134).

Essa afirmação da vida, que no “Romance de Desilusão” se apresenta como estados de ânimo, é uma das maneiras de resolução das discrepâncias que a forma exige. Quando cumpridas as exigências estabelecidas por ela, atribui-se à forma um caráter positivo e, assim, o perigo de sua dissolução no “Romance de Desilusão” pode ser suavizado.

⁴² Podemos considerar que o tempo na tragédia é um elemento que fica em segundo plano justamente por ser neste gênero, o decurso temporal, um elemento formal preconcebido. As tragédias não devem durar mais que um dia, como diz Aristóteles em sua poética.

⁴³ A concepção de tempo lukacsiana “significa o estar suspenso por sobre o fluxo temporal” (LUKÁCS, 2000, P.127).

Para Lukács, os dois tipos básicos de configuração do romance são aqueles que acabamos de descrever, entretanto, surgem duas formas intermediárias que apresentaremos a seguir.

1.3.3. O “Romance de Formação”

Wilhelm Meister, protagonista de “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister”, de Goethe, é a obra selecionada por Lukács para exemplificar uma nova tipologia: o “Romance de Formação” (*Bildung*).

O romance de formação ou de educação representa conteudisticamente “a educação dos homens para a compreensão prática da realidade” (LUKÁCS, Posfácio, 1994, p.592). Hegel, em sua “Estética”, coloca como ponto central da forma do romance a educação do homem para a vida em sociedade, apontamento que contribui para a concepção lukacsiana acerca do romance de formação. Para Lukács, como já citado anteriormente, a obra que inaugura o gênero é intitulada “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister”, de Goethe. A educação neste romance goethiano se expressa como a formação de homens que podem desenvolver todas as suas potencialidades de modo livre e espontâneo. Contudo, este desenvolvimento espontâneo é problemático, pois a realização da ampliação das paixões humanas de modo harmônico e livre encontra, no sistema capitalista, sua barreira.

Sendo assim, o elemento que move essa configuração é “a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo seu ideal vivenciado, com a realidade social concreta” (LUKÁCS, 2000, p.138). Essa reconciliação, que coloca o herói em movimento, é possível, no entanto, problemática.

Vejamos a seguir de que modo Lukács caracteriza esse tipo de herói romanesco.

O protagonista do “Romance de Formação” possui uma relação “frouxa” com o mundo das ideias, como ocorria nos romances do “Idealismo Abstrato”, porém, em menor grau. Sendo assim, sua interioridade, segundo Lukács, encontra-se entre as duas tipologias anteriormente esboçadas: o “Idealismo Abstrato” e o “Romantismo da Desilusão”. Seguimos citando a definição do autor acerca da interioridade desse tipo de herói romanesco:

De um lado, portanto, essa interioridade é um idealismo mais amplo e que se tornou com isso mais brando, mais flexível e mais concreto e, de outro, uma expansão da alma que quer gozar a vida agindo, intervindo na realidade, e não contemplativamente. Assim,

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 (LUKÁCS, 2000, p.139).

Por intervir na realidade e não apenas contemplá-la passivamente, este herói restaura as relações com as instituições sociais - família e trabalho - vislumbrando sentido e realização pessoal nas estruturas da própria sociedade, as quais foram renegadas pelo herói do “Romantismo da Desilusão”. Sendo assim, segundo Lukács, “ao menos como postulado, a solidão da alma é superada” (LUKÁCS, 2000, p.139).

Nesse tipo de representação, podemos observar um sentido de comunidade humana mais intenso, pois as estruturas sociais são afirmadas a todo o momento como formas constitutivas da realidade. Contudo, é importante ressaltar que essa comunidade não é aquela figurada nas antigas epopeias e que não apaga a individualidade e a solidão do homem moderno. Para Lukács, essa comunidade é somente o resultado de um processo educativo, “uma maturidade alcançada e conquistada” (LUKÁCS, 2000, p.140). Nela, os sujeitos habitam-se ou trabalham em prol de um ideal comum de humanidade livre que afirma todas as instituições da vida social como necessárias à vida em sociedade.

Nesse tipo de configuração romanesca, a posição central do herói é relativizada, é casual. De acordo com Lukács:

o herói é selecionado entre o número ilimitado dos aspirantes e posto no centro da narrativa somente porque sua busca e sua descoberta revelam, com máxima nitidez, a totalidade do mundo (LUKÁCS, 2000, p.140).

Para exemplificar a questão, Lukács recorre ao romance próprio dessa tipologia: “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister”, de Goethe. Nessa obra, Lukács não vê apenas o destino pedagógico do protagonista - Wilhelm Meister - configurado, mas o de outros personagens, tais quais o de Lothario e Jarno. A união desses personagens, passa então a existir através de um êxito possível no que tange às aspirações voltadas aos objetivos comuns que estes possuem nesse tipo de romance. Assim, afirma o autor:

os personagens isolados tornam-se (no romance de formação) estreitamente unidos por meio dessa comunidade do destino, ao passo que no romance da desilusão o paralelismo das curvas de vida só fazia aumentar a solidão dos homens (LUKÁCS, 2000, p.141).

O romance de educação, para Lukács, também tem como atributo um tipo de ação de seu personagem que obedece a um processo consciente norteado por um objetivo específico. Lukács define esse objetivo como “o desenvolvimento de qualidades humanas que jamais

floresceriam sem uma tal intervenção ativa de homens e felizes acasos; pois o que se alcança desse modo de agir é [...] por si próprio um meio de educação ”.

Essa ação, tal qual Lukács a definiu, é caracterizada por certa confiança que se pauta na segurança da finalidade da “vontade de formação” de cada personagem.

A bem dizer, esse mundo não está absolutamente livre de perigo. Há que se ver sucumbir fileiras inteiras de homens graças à sua incapacidade de adaptação, e outros ressequecer e murchar em virtude de sua capitulação precipitada e incondicional perante toda a realidade, a fim de avaliar o perigo a que todos se expõem e contra o qual existe, certamente, um caminho de salvação individual, mas não de redenção apriorística. Ora, tais caminhos existem, e vê-se toda uma comunidade de homens – auxiliando-se reciprocamente, a despeito de erros e confusões ocasionais - marchar triunfante até o final. E o que para muitos tornou-se realidade tem de permanecer, ao menos potencialmente, aberto para todos (LUKÁCS, 2000, p.142).

Essa tal segurança subjacente ao romance de educação que, como diz Lukács, “vem da relativização de seu personagem central, que está condicionada, por sua vez, à crença na possibilidade de destinos e configurações de vida comuns” (LUKÁCS, 2000, p. 142) tende a alterar-se, inclinando-se ao “Romance de Desilusão”.

Essa alteração ocorre devido ao desaparecimento da crença em uma vida em comunidade e destinos comuns. Assim, a forma - como elemento essencial e paradoxal - configura o romance de modo que a ação desse tipo de personagem parta de um só homem que trafega por mundos ideais ou até mesmo reais. No entanto, o herói não consegue encontrar morada em nenhum desses mundos - elemento que impossibilita a realização do personagem no ambiente onde vive -. Como consequência dessa impossibilidade, o herói se resigna e refugia-se em si, tal qual o protagonista do “Romance da Desilusão”, adquirindo a consciência de que só é possível algum tipo de realização na própria alma. Essa é sua experiência compreensiva, seu período de formação.

O parâmetro educativo preservado nessa forma e que a distingue claramente do romance da desilusão consiste no fato de que o advento final do herói a uma solidão resignada não significa um colapso total ou a conspurcação de todos os ideais, mas a percepção da discrepância entre interioridade e mundo, uma realização ativa da percepção dessa dualidade: a adaptação à sociedade na resignada aceitação de suas formas de vida e o encerrar-se em si e guardar-se para si da interioridade apenas realizável na alma (LUKÁCS, 2000, p.142, 143).

Findamos aqui a exposição da terceira tipologia criada por Lukács. Seguiremos adiante à exposição da última tipologia empreendida pelo autor de “A Teoria do Romance”.

1.3.4. “Tolstói e a extrapolação das formas sociais de vida”

Outra possibilidade de configuração apontada por Lukács encontra seu modelo nos romances de Tolstói. A problemática central dessa configuração consiste também na falta de correspondência entre interioridade e mundo externo, acarretando esta falta, na desilusão do personagem. Essa desilusão manifestada pelo herói é representada pela negação interior do mundo que o circunda e pela negação de todas as convenções presentes neste - tais quais família, trabalho, casamento etc -. Essa negação não abala a imanência da forma do romance, visto que é somente uma atitude interior frente à realidade.

Visto a caracterização acima dessa última tipologia romanesca, deve o leitor estar se questionando: De que modo se distingue essa tipologia daquela intitulada “Romantismo da Desilusão”?

A distinção entre estas tipologias consiste que em o “Romantismo da Desilusão” era possível observarmos um processo gradual de desintegração lírico-psicológica da forma ao invés de uma transcendência do gênero romanesco rumo à literatura épica - tal qual é possível observarmos nessa última tipologia empreendida por Lukács.

Tolstói se mostra o grande representante dessa tipologia porque seus romances tendem mais fortemente à epopeia, mostrando, de certa forma, como o gênero é o equivalente à épica no mundo dito moderno. Seguimos citando Lukács acerca do autor russo:

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 natureza⁴⁴, que se molda ao grande ritmo da natureza, move-se segundo sua cadência de vida e morte e exclui de si tudo o que é mesquinho e dissolutivo, desagregador e estagnante das formas não-naturais (LUKÁCS, 2000, p. 153).

A tendência à epicidade tolstoiana cria uma forma problemática, pois o momento histórico-filosófico em que a obra nasce, não mais permite a totalidade orgânica do mundo grego. Para Lukács, a superação da cultura não é fator transposto em Tolstói, pois uma totalidade de

⁴⁴ A representação da natureza nos romances de Tolstói é, para Lukács, idealizada ou imaginada, porém é sempre colocada e experimentada como existente em suas obras. A ideia de natureza trafega em direção oposta ao mundo da cultura, elemento que contribui para a problemática das obras tolstoianas.

A natureza também é considerada uma garantia de existência de um lugar que assegura ao homem a vida essencial, existência esta que só pode ser atingida através de experiências individuais da alma em si (pensemos na trajetória de Liêvin no romance “Ana Karenina”). Contudo, é inevitável que não se recaia no mundo da cultura.

homens só é possível se alicerçada no mundo da cultura. Sendo assim, todas as questões fundamentais dos romances deste autor têm de incidir e pertencer ao mundo da cultura. Cria-se, então, a representação de duas realidades distintas: a natureza e o mundo da cultura, este segundo, considerado pelo autor russo, problemático.

O resultado dessa configuração de busca da totalidade através de uma tendência épica de representação da natureza, que incorre sempre ao mundo problemático da cultura, é, nas palavras de Lukács,

[...] 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 de outra realidade mais essencial da natureza (LUKÁCS, 2000, p. 154).

O mundo das convenções tende sempre a prevalecer nos momentos mais decisivos das obras de Tolstói. Um desses exemplos é o restabelecimento de Ana Karenina, no romance homônimo. Ana, quando muito doente, logo após o nascimento de sua filha, vivencia um momento de comunhão junto ao marido traído, Karênin. Já convalescida, a protagonista retorna ao mundo das convenções onde vai viver com Vronski, seu amante, uma vida absolutamente vazia de sentido e de substância.

Para Lukács, a tentativa de superação da cultura nos romances de Tolstói é um elemento marcante nessa tipologia, todavia, mantém-se, somente, como tentativa. Essa separação não possibilita ao homem um mundo essencial.

A extrapolação da cultura somente crestou a cultura, não a substituiu por uma vida mais segura e essencial, o transcender da forma romanesca a torna ainda mais problemática - em termos puramente artísticos, os romances de Tolstói são tipos extremados do romantismo da desilusão, um barroco da forma de Flaubert -, sem aproximar-se mais do que as outras ao objetivo almejado na configuração concreta: a realidade aproblemática da epopeia. Pois o mundo intuitivamente vislumbrado da natureza essencial permanece pressentimento e vivência, e portanto subjetivo e reflexivo para a realidade configurada; ele é, contudo - em termos puramente artísticos -, homogêneo a toda aspiração por uma realidade mais adequada (LUKÁCS, 2000, p. 158).

Lukács considerará Tolstói o representante do “fecho do Romantismo europeu”, e acentua que a possibilidade de uma realização do mundo configurado por este autor, se pudesse atingir a totalidade, não mais caberia dentro dos limites do romance. Sendo assim, teria de ser criada uma nova forma de configuração: “a forma renovada da epopeia”. Contudo, ressalta Lukács, que a arte não possui essa potência de alteração da realidade, somente o momento histórico-filosófico poderia fazê-lo.

[...] toda tentativa de configurar o utópico como existente acaba apenas por destruir a forma sem criar realidade (LUKÁCS, 2000, p. 160).

Para Lukács, é nas obras de Dostoiévski que “esse novo mundo, longe de toda a luta contra o existente, é esboçado como realidade simplesmente contemplada” (LUKÁCS, 2000, p. 160). A consideração lukacsiana acerca de Dostoiévski é a de que ele não redigira romances, pois suas obras pertenciam a uma nova configuração histórico-filosófica. Este novo momento é visto por Lukács pela diferença marcante entre os romances do autor russo e aqueles pertencentes ao romantismo europeu do século XIX.

Vejamos as considerações finais de Lukács sobre o romancista russo:

Ele pertence ao novo mundo. Se ele já é o Homero ou o Dante desse mundo ou se apenas fornece as canções que artistas posteriores, juntamente com ouros percussores, urdirão numa grande unidade, se ele é apenas um começo ou já um cumprimento – isso apenas a análise formal de suas obras pode mostrar. E só então poderá ser tarefa de uma exegese histórico-filosófica proferir se estamos, de fato, prestes a deixar o estado da absoluta pecaminosidade ou se meras esperanças proclamam a chegada do novo – indícios de um porvir ainda tão fraco que pode ser esmagado, com o mínimo de esforço, pelo poder estéril do meramente existente (LUKÁCS, 2000, p. 160, 161).

Apesar da exposição de Lukács sobre Dostoiévski e do tom messiânico imprimido pelo autor acerca das obras do romancista russo, não há um prognóstico de como seria este novo mundo, senão somente a afirmação da possibilidade de algo novo, original.⁴⁵

Por fim, o que podemos entrever nas observações de Lukács sobre Dostoiévski é que a disjunção metafísica entre vida e sentido, tão presente ao longo de “A Teoria do Romance”, aparece revestida de um caráter reversível, quando Lukács aponta uma nova possibilidade de conjuntura histórica, representada nas obras de Dostoiévski.

Se o hiato entre vida e sentido é uma condição temporal, tal qual acreditava Lukács, Dostoiévski, como o representante de um “outro” tempo, representando uma possível reversibilidade na disjunção metafísica entre sentido e vida, traz um respiro e um tom mais positivo ao fecho de “A Teoria do Romance” e, consequentemente, à condição do homem moderno.

⁴⁵ Não é o objetivo dessa pesquisa um estudo aprofundado acerca dos escritos de Lukács sobre Dostoiévski. Entrementes, mostrou-se necessário apontar os julgamentos do autor acerca da obra do romancista russo em “A Teoria do Romance” visto que as tipologias lukacsianas findam na análise acerca deste romancista. Ainda é necessário ressaltar que, através da análise das considerações de Lukács acerca de Dostoiévski, este aparece na análise lukacsiana como resolução da crise da época burguesa.

Capítulo II **“O romance como epopeia burguesa” (1935)**

2.0. Considerações iniciais

Antes de nos debruçarmos acerca do texto “O romance como epopeia burguesa”, publicado em 1935, julgamos importante apresentarmos, ainda que brevemente, o contexto de sua publicação, nos focando na década de 30.

Em 1930, Lukács abandona a Áustria rumo a Moscou encarando aproximadamente quinze anos de exílio moscovita. Acerca das condições deste período, citamos Patriota:

Os quase quinze anos de vida em Moscou foram, para o filósofo húngaro, anos de arriscado exílio. Convivendo com imigrantes, sem falar russo, ele sabia que era preciso medir cada palavra, cada gesto. Era preciso, sobretudo, ter paciência. Uma paciência com a qual contaria para viver e para criar. Nem tudo podia ser dito e muita coisa podia, quando muito, ser sussurrada (PATRIOTA, 2010, p. 119).

Foram anos muito duros para Lukács, entretanto, um período muito rico no tocante à produção do autor acerca dos estudos literários.

Durante a década de 30, o filósofo húngaro estava muito atrelado na busca pela consolidação da revolução social, leia-se, da revolução socialista. Sendo assim, seus estudos literários refletem bem essa preocupação. Todavia, seus estudos estéticos oscilam, segundo Patriota, entre duas tendências.

A primeira delas foca o momento social e ideológico da literatura, entre seus escritos estéticos representantes dessa tendência, podemos citar “O romance como epopeia burguesa”. A segunda, se concentra no momento catártico-estético da arte, representada por estudos analíticos de Lukács acerca de obras, personagens e autores específicos, tais quais Keller, Fontane, Raabe, Kleist ou Gorki. Nesses estudos, ainda segundo Patriota, Lukács apresenta ao leitor uma diversidade de trajetórias individuais que podem ser contempladas num sentido ético-formativo. Ou seja, pode o leitor utilizar a trajetória dos personagens analisados por Lukács como modelos de destinos possíveis de realização no âmbito da vida burguesa.

Nesses escritos lukacsianos, Patriota ressalta uma questão absolutamente importante no que tange à “positividade do capitalismo”. Essa positividade reside na condição do sujeito em se fazer indivíduo, ainda que no estranhamento, no mundo capitalista.

Essa dimensão apresentada acima não fica explícita em “O romance como epopeia burguesa”, como considera Patriota. Podemos apenas entrevê-la, neste mesmo estudo, na análise de Lukács acerca do romance socialista, essencialmente no tocante a Gorki.

A importância dessa advertência se faz presente, para ressaltar os pontos de ancoragem desta pesquisa a fim de não recair em reducionismos. Como já advertimos na introdução desse estudo, o nosso objeto teórico é a comparação do conceito de romance em dois textos de épocas distintas do percurso intelectual de Lukács - “A Teoria do Romance” e “O romance como epopeia burguesa”, uma vez que, em ambos os estudos, Lukács parte de um ponto comum: o romance que se apresenta na sociedade burguesa como o gênero equivalente à épica dos tempos antigos. Não é objetivo da seguinte pesquisa realizar uma teoria “geral” do romance para Lukács. Para tanto, teríamos que incluir neste estudo diversas outras obras do filósofo húngaro que são igualmente importantes para sua concepção de romance.

Voltemos, agora, à exposição da trajetória de Lukács na década de 30.

Durante os anos de 1930 e 1931, o autor trabalhou no Instituto Marx-Engels-Lenin, em Moscou, e entrou em contato com textos de Lênin e com os “Manuscritos de 1844” - obras de grande importância na redação de seus textos estéticos daquele período.

Entre 1931 e 1933, Lukács vive em Berlim numa condição quase ilegal, publicando textos sob o pseudônimo de Keller. Neste momento, colabora intensamente com as publicações da revista “*Die Linkskurve*”. Seus ensaios tematizam acerca da questão do realismo literário e da literatura proletária.

Nos sete anos seguintes, passa a colaborar com outras publicações também importantes, tais quais a “Enciclopédia Literária”, as revistas “*Das Wort*”, “*Internationale Literatur*”, “*Literatourny Kritik*” e “*Uj Hang*”. Entre 1936 e 1938, Lukács direciona críticas severas ao expressionismo alemão e publica a obra “O romance histórico”, escrito que defende, entre outras questões, a assimilação da herança cultural do realismo crítico burguês pertencente ao século XIX.

Inserido neste contexto, nasce o ensaio “O romance como epopeia burguesa”. O texto fora publicado no ano de 1935, em Moscou, no volume IX da Enciclopédia Literária. Sua inserção em uma enciclopédia se deu visto que o ensaio de Lukács consistia num verbete para o termo romance.

“O romance como epopeia burguesa” trata, fundamentalmente, do gênero romanesco. O ensaio aborda suas características - sejam elas formais ou conteudísticas -, sua origem, a posição que assume na sociedade burguesa, as teorias estéticas acerca do gênero e a evolução do romance durante o processo histórico. Há também uma discussão que nos remete ao título do ensaio: seria o romance o gênero literário equivalente ao gênero épico na sociedade burguesa?

“O romance como epopeia burguesa”, entre outros textos que versam sobre literatura publicados durante a década de 30, foram organizados em um volume que ficou conhecido como os “Escritos de Moscou” (*Écrits de Moscou*). Os diversos textos compilados neste volume nos possibilitam compreender a trajetória de Lukács na construção da teoria do realismo na arte, entre outras questões.

As discussões acerca do gênero romanesco em “O romance como epopeia burguesa” remontam o percurso intelectual de Lukács rumo a Karl Marx. É possível observarmos claramente a transição e as distinções que ele estabelece entre Hegel e Karl Marx, no campo da literatura.

Vejamos que já na introdução de “O romance como epopeia burguesa” é possível observarmos referências textuais de Lukács a Marx:

A lei geral da desigualdade entre o desenvolvimento espiritual e o progresso material, estabelecida por Marx, manifesta-se claramente também no destino da teoria do romance (LUKÁCS, 1935, p.87).

Apesar da incorporação das ideias marxistas, é fundamental ressaltarmos a importância e a influência que Hegel ainda exerce sobre as ideias estéticas de Lukács, que o considerava maior e mais importante representante do gênero romanesco. A seguir, veremos a contribuição da estética clássica e da estética alemã para o gênero romanesco. Posteriormente, seguiremos ao legado fundamental de Marx e Engels à teoria do romance lukacsiana, legado este que auxilia o autor de “O romance como epopeia burguesa” a avançar e superar muitas de suas ideias estéticas presentes em seus diversos escritos de juventude.

2.1. Acerca das contribuições das estéticas clássica e alemã sobre o romance

De início, Lukács tece em “O romance como epopeia burguesa” uma breve apresentação sobre as primeiras considerações relevantes acerca de uma possível teoria do romance. Segundo o autor, essas tentativas de um estudo sobre o gênero foram realizadas esparsamente, sem qualquer sistematização, por grandes autores românticos. Essa “falta de interesse” dos escritores românticos acerca de um estudo sistematizado sobre o romance deveu-se, segundo Lukács, à tendência desses autores de se preocuparem com gêneros literários que já haviam sido longamente debatidos pela poética antiga, tais como a epopeia ou o drama.

O romance, que surge de forma curiosa, “mantém uma ligação direta e orgânica com a arte narrativa da Idade Média; a forma do romance surge da dissolução da narrativa medieval como produto de sua transformação plebeia e burguesa” (LUKÁCS, 1935, p. 88). Devido a sua forma particular de surgimento, o gênero acabou por ser ignorado, visto que não correspondia aos modelos antigos e conseqüentemente, passou a se desenvolver como que independentemente da teoria literária.

As observações mais cuidadosas acerca do romance, segundo Lukács, foram realizadas pelos romancistas de acordo com suas necessidades, esparsamente e sem qualquer sistematização. Essas mesmas observações limitavam-se a questões de criação literária.

O descaso com as novas formas artísticas do desenvolvimento burguês, como diz Lukács, possuía uma justificativa sólida:

Em todas as questões estéticas, o pensamento teórico da jovem burguesia devia forçosamente manter-se o mais próximo possível do seu modelo antigo, no qual encontrara uma afiada arma ideológica para sua luta pela cultura burguesa em oposição à cultura medieval (LUKÁCS, 1935, p.87).

As novas formas literárias que não estabeleciam nenhum tipo de correspondência com os modelos clássicos eram deixadas de lado e, muitas vezes, eram vistas como formas não-artísticas.

As primeiras tentativas de formulação de uma teoria estética sobre o romance surgiram no período da filosofia clássica alemã, com Goethe, Walter Scott e Balzac. Contudo, essas formulações não eram sólidas o bastante para que o gênero fosse reconhecido como autônomo.

Segundo Lukács, apenas na segunda metade do século XIX, uma teoria acerca do gênero em questão ganharia contornos mais nítidos. Este fato deu-se em relação à posição que o

romance assumiu na sociedade burguesa - tornou-se o gênero a forma de representação típica da consciência burguesa na literatura:

Embora estas teorias do romance sejam interessantes para o conhecimento das aspirações artísticas da burguesia depois da metade do século XIX, elas não podem resolver os problemas fundamentais do romance: nem fundamentam sua autonomia como gênero literário particular em relação às outras formas de narrativa épica, nem definem as características específicas deste gênero, os princípios artísticos que o diferenciam da literatura amena (LUKÁCS, 1935, p.89).

Dentre as formulações mais importantes dos filósofos clássicos alemães, duas contribuições foram de suma importância para uma fundamentação posterior mais exata acerca do contexto de surgimento do romance e do conteúdo que este deveria figurar. Essas compreensões são: 1) o entendimento acerca do rebaixamento das atividades espirituais e sociais - como arte e poesia - em detrimento do avanço técnico-material⁴⁶ e 2) a compreensão do distanciamento de qualquer possibilidade de criação de uma épica moderna aos moldes de Homero. Um exemplo citado por Marx sobre essa impossibilidade consiste na “Henríada”, de Voltaire, que não mais conseguiu se sustentar como gênero épico.

Foi a estética do idealismo clássico⁴⁷ que desenvolveu formulações importantes para uma teoria marxista sobre o romance, pois o foco de suas pesquisas centrava-se na questão da teoria do romance em um âmbito mais geral - tanto sistemático, quanto histórico.

Dentre os filósofos clássicos alemães, Lukács voltou sua atenção a Hegel, mais propriamente para as considerações que o autor teceu acerca do romance. Hegel definiu o gênero como “epopeia burguesa”, termo que Lukács resgata para dar título ao seu texto. Essa definição hegeliana é muito importante, pois une à questão estética uma questão histórica.

Partindo dessa concepção, pode-se dizer que o romance passa a ser o correspondente da épica no período de desenvolvimento da burguesia. Para tanto, comporta o romance os traços estéticos da poesia épica e as modificações advindas da época burguesa. Essas novas características próprias dessa sociedade acabam por conferir ao gênero, sua originalidade, auxiliando o nascimento dessa nova forma literária. Consequentemente, o romance passa a autônomo, garantindo seu lugar no sistema dos gêneros literários e deixando de ser considerado um gênero de caráter inferior.

⁴⁶ Elemento este captado posteriormente, com maior consistência, por Karl Marx.

⁴⁷ Dentre os autores pertencentes à estética do período clássico, Hegel é aquele que, para Lukács, coloca a questão do romance de modo mais adequado.

Por meio da oposição histórica entre modernidade e época antiga estabelecida por Hegel, surge o caráter e a problemática específica do romance, tal qual observamos em “A Teoria do Romance”. Relembraremos, ainda que rapidamente, como o filósofo alemão distinguia o tempo antigo, situado na Grécia antiga e o tempo moderno, o qual se constitui com o desenvolvimento da classe burguesa.

Tal como já descrito no início deste trabalho, a modernidade é o período caracterizado pela hostilidade da vida burguesa à poesia, observação que vai na contra mão da relação entre poesia e tempo antigo. Os homens modernos caracterizam-se por agirem para si. Decorrente disso, respondem apenas pelos seus atos e não mais pelos atos da totalidade a que pertencem. Assim, afirma Hegel, os indivíduos do mundo dito “moderno” estão separados das finalidades da totalidade pelas suas próprias relações, bem como por suas relações “pessoais” que os isolam da conexão com os outros indivíduos e com a sociedade⁴⁸. Este quadro histórico-filosófico apresentado por Hegel impede qualquer tentativa do florescimento da poesia, a qual cede terreno para a prosa linear.

O momento do surgimento do romance tem como característica marcante a evolução burguesa moderna. Neste período acontece a divisão capitalista do trabalho, onde se vê “de um lado, o indivíduo confrontado com potências abstratas, na luta contra as quais não se produzem colisões a que se possa dar figuração sensível; de outro, a realidade do homem é tão trivial e medíocre que qualquer realce verdadeiramente poético da vida aparece como um corpo estranho” (LUKÁCS, 1934, p. 178).

Acerca do tempo antigo, Hegel afirma que seu traço marcante consiste na falta de autonomia das forças sociais e do indivíduo. Neste panorama nasce a epopeia - o período dos heróis⁴⁹. Na antiguidade, a poeticidade florescia, pois a atividade espontânea do indivíduo e sua individualidade não estavam cindidas da totalidade moral da época. Decorrente disso, pode-se dizer que o homem antigo só tinha consciência de si quando em comunhão com o todo.

Essa concepção hegeliana do homem e de um tempo dito moderno é fruto do desenvolvimento histórico e necessário da humanidade. Hegel manifestou certo apreço acerca

⁴⁸ Na concepção lukacsiana, a apreensão de Hegel sobre a vida moderna sofre distorção no tocante à oposição entre “a produção social e a apropriação privada.” Hegel se prende na oposição entre indivíduo e sociedade, a qual gera para o romance seu conteúdo: a luta do homem na sociedade.

⁴⁹ Para Hegel, o heroísmo é visto como “a unidade primitiva da sociedade, como ausência de contradições entre o indivíduo e a sociedade.” Este é um tempo em que a divisão social do trabalho não existia.

dessas transformações, rotulando-as como progresso positivo em relação ao primitivismo dos tempos antigos – em que a individualidade plena não encontrava espaço para sua mais plena realização. Todavia, apesar desse progresso, segue presente no sujeito, a nostalgia daquela configuração própria do tempo antigo, em que o homem podia realizar suas atividades espontaneamente e não precisava se submeter aos interesses do moderno estado burocrático⁵⁰.

Para Hegel, o romance é o gênero que objetiva os mesmos fins da epopeia antiga, todavia não pode se concretizar neste sentido, pois o contexto histórico-filosófico ao qual pertence, não permite a realização plena das finalidades épicas de outrora.

A contradição da forma do romance reside precisamente no fato de que o romance, como epopeia da sociedade burguesa, é a epopeia de uma sociedade que destrói as possibilidades da criação épica (LUKÁCS, 1935, p.93).

Apesar de ser fruto de uma quadratura histórica que não mais permite esta realização, o romance ainda se sustenta como gênero épico. Isso se dá devido à introdução de novas possibilidades geradas pela quadratura histórica que o fez surgir: a sociedade burguesa.

Nesse tempo moderno que não mais permite o florescer da poesia, onde o estado do homem é o isolamento e sua condição, a solidão, onde os desejos e anseios do indivíduo moderno não representam mais a comunidade, apenas atendem aos seus interesses particulares, surge o romance.

Para Hegel, o gênero cumpre o papel de termo médio entre a poesia e o prosaísmo da vida burguesa, a fim de resgatar a poesia que ficara perdida no mundo épico. Deve, então, ser objeto de representação do romance, a luta do indivíduo contra o conjunto da realidade prosaica burguesa. O efeito dessa luta se manifesta numa convergência entre civilização burguesa e poesia, que pode, no romance, ser suavizada.

Diante das considerações tecidas acerca do conteúdo que deve ser figurado no romance, Hegel ressalta que o papel de seu herói consiste: 1) na recusa diante da nova ordem social – o mundo burguês; e 2) na reconciliação entre herói e sociedade. Sendo assim, substitui-se a prosa existente por uma realidade que concorda e se harmoniza com a arte. Em outras palavras, e, de acordo com a teoria hegeliana, o romance passa a ser entendido como a educação do indivíduo para a vida na sociedade moderna burguesa, tal qual observamos em “A Teoria do Romance”.

⁵⁰ Este estado burocrático se apresenta como uma ordem coativa exterior que impossibilita ao indivíduo, o exercício pleno de suas potencialidades.

Apesar das diversas e importantes considerações de Hegel acerca do romance, Lukács aponta um limite que encontra a estética do idealismo clássico.

Embora de forma falsa e idealista, a estética clássica alemã aproxima-se da compreensão de uma contradição essencial da sociedade burguesa, uma sociedade em que o progresso técnico-material é alcançado ao preço do rebaixamento de muitos aspectos essenciais da atividade espiritual e social e, em particular, da arte e da poesia (LUKÁCS, 1935, p.90).

Os dois elementos chaves que Lukács credita à estética do idealismo clássico na construção de uma teoria do romance são: 1) a relação entre epopeia e romance, que demonstra que toda grande arte literária romanesca encontra sua poeticidade na impossibilidade de realização do ideal épico; 2) a consciência de que o romance é um gênero original, novo, devido à substancial diferença histórica entre este e a épica.

Apesar das fundamentais contribuições da estética clássica alemã acerca da uma teoria do romance, Lukács sublinha que:

Uma atitude teoricamente correta com relação à forma do romance pressupõe uma compreensão teoricamente correta das contradições do desenvolvimento da sociedade capitalista. A filosofia clássica alemã jamais poderia atingir essa compreensão (LUKÁCS, 1935, p.92).

Essa compreensão equivocada das contradições do desenvolvimento da sociedade burguesa ocorre visto que, para os filósofos clássicos alemães – entre eles, citamos Hegel e Schelling -, não havia a concepção de que o capitalismo era um sistema que já nascia condenado à crise. Este sistema era visto por estes teóricos como o “último grau absoluto do desenvolvimento da humanidade”. Mesmo para Hegel, a compreensão da contradição entre apropriação privada e produção social, que nasce no seio do sistema capitalista, não podia ser compreendida⁵¹, como o era ainda abstratamente pelo jovem Lukács.

O autor aponta, então, um dilema entre os filósofos clássicos alemães acerca do romance. Este dilema consiste em:

[...]: ou exaltar romanticamente o período heróico, mítico, primitivamente poético da humanidade, procurando escapar da degradação capitalista do homem mediante a volta ao passado (Schelling), ou atenuar a contradição do regime capitalista, insuportável para a consciência burguesa de forma a permitir, pelo menos, uma certa aceitação e um certo reconhecimento desta ordem (Hegel) (LUKÁCS, 1935, p.92).

Este impasse que se coloca para os filósofos clássicos alemães não pode ser superado por seus pensadores. Apenas alguns romancistas puderam representar corretamente essa

⁵¹ Para Lukács, a filosofia hegeliana não podia dar conta da verdadeira unidade dialética dos opostos sociais. É Marx que descreve corretamente a contradição entre apropriação privada e produção social.

contradição - tal qual Goethe -, e o fizeram somente quando, inconscientemente, se despiram de suas teorias.

2.2. Karl Marx e Friedrich Engels: contribuições importantes para a literatura

Para Lukács, a resposta para a formulação de uma teoria científica acerca do romance apresentava-se nos escritos de Engels e Karl Marx sobre arte, e é a partir da incorporação do legado desses autores que a teoria do romance lukacsiana da década de 30 superará e se distinguirá d' "A Teoria do Romance" do jovem Lukács.

A explicação materialista, dada por Marx, para a desigualdade do desenvolvimento da arte em relação ao progresso material e para a hostilidade do modo capitalista de produção à arte e à poesia contém a chave para se entender a desigualdade do desenvolvimento de algumas formas e gêneros de poesia (LUKÁCS, 1935, p.93).⁵²

Marx e Engels nunca se detiveram na redação de uma obra sistemática acerca da literatura. Lukács teve acesso, apenas, à cartas, anotações e alguns poucos trabalhos destes autores, tais como artigos acerca de assuntos diversos. Marx entendia a história como uma ciência unitária que compreende os mais diversos campos, tal qual a evolução do homem, da natureza e do pensamento. Advém deste aspecto que, nem a ciência, nem a arte, possuem uma história autônoma. Ele foi categórico ao afirmar que só se pode obter uma adequada compreensão do desenvolvimento e das mutações - tanto do campo da arte, quanto do campo da ciência, como dos mais diversos campos - se há o reconhecimento de que a evolução dessas áreas é determinada pelo curso da totalidade da história da produção social.

Marx e Engels jamais negaram a relativa autonomia do desenvolvimento dos campos particulares da atividade humana [...] negam apenas que seja possível compreender o desenvolvimento da ciência ou da arte com base exclusivamente, ou mesmo principalmente, em suas conexões imanentes. Tais conexões imanentes existem, sem dúvida, na realidade objetiva, mas só como momentos do tecido histórico, como momentos do conjunto do desenvolvimento histórico, no interior do qual, através do intrincado complexo de interações, o fato econômico (ou seja, o desenvolvimento das forças sociais produtivas) assume o papel principal (LUKÁCS, Introdução, 2010, p.12).

⁵² Lukács ressalta as ideias de Marx contidas em "Introdução à crítica da economia política" e nas "Teorias da mais-valia", bem como as ideias de Engels no capítulo que versa sobre a desagregação da sociedade tribal em "A origem da família, da propriedade privada e do estado".

Entendida essa questão, é preciso afirmar que “a existência e a essência, a gênese e a eficácia da literatura só podem ser compreendidas e explicadas no quadro histórico geral de todo o sistema” (LUKÁCS, Introdução, 2010, p.12).

Lukács afirma que as questões específicas do campo da literatura, tais como seu surgimento, seu desenvolvimento etc., só podem ser compreendidos pela ótica do materialismo histórico.

E o materialismo histórico acentua com particular vigor o fato de que, num processo tão multiforme e estratificado como o é a evolução da sociedade, o processo total do desenvolvimento histórico-social só se concretiza em qualquer dos seus momentos como uma intrínseca trama de interações (LUKÁCS, 2010, p.13).

Advém do materialismo histórico, a função essencial do homem no desenvolvimento histórico e na função criadora. O homem, através do trabalho, cria a si mesmo. Esta visão de Marx também se mostra presente na concepção que o autor possui da estética.

Marx diz que é a música que desperta o senso musical do homem e que a atividade espiritual de cada indivíduo dispõe de certa autonomia na criação de um sentido humano que possa desfrutar de toda a riqueza da natureza e essência humana. Sendo assim, Marx cita o exemplo da impossibilidade do comerciante de pedras, de ver a beleza e a natureza de cada pedra preciosa. O mercador só observa seu valor comercial. Logo, o homem deve educar seus sentidos para poder contemplar todas as belezas naturais e criações da humanidade.

Marx e Engels também insistem que não é necessário um desenvolvimento econômico acentuado para que a literatura floresça. Essa visão não se aplica somente à literatura, mas a todo o campo da arte e das ideologias. Como exemplo, citamos a filosofia alemã do século XIX, que nasce em uma Alemanha bastante atrasada economicamente:

É claro que, no quadro das leis que dizem respeito à sociedade em seu conjunto, o desenvolvimento de cada esfera assume o seu caráter particular, com suas leis próprias (LUKÁCS, 2010, p.16).

Essa concepção de Marx do desenvolvimento desigual impossibilita qualquer manipulação de dados resultante de paralelismos mecânicos. Essa questão é absolutamente importante para a literatura, pois impele o historiador deste campo a considerar o desenvolvimento desigual dos gêneros ao longo do processo histórico dos mais distintos países⁵³.

⁵³ É bastante notável a compreensão do desenvolvimento desigual da literatura na periodização do romance que Lukács empreende em “O romance como epopeia burguesa”.

Lukács também aponta em Marx e em Engels duas exigências fundamentais que ambos faziam aos escritores de sua época. A primeira delas consistia numa tomada categórica de posição dos autores acerca da desumanização advinda do sistema de produção capitalista. A segunda exigência consistia na figuração do homem em sua essência e totalidade pela obra de arte. Este fator reforça o reflexo⁵⁴ da realidade desfetichizado na obra de arte. Acerca do trato dessas questões colocadas por Marx e Engels, falaremos com mais propriedade um pouco mais adiante, na seção 3.4.4. “O novo realismo e a dissolução da forma do romance”. Demonstraremos neste momento do trabalho como Lukács se apropriou de elementos da teoria de Marx para a construção da teoria realista de representação do mundo pela arte.

Outro ponto importante das ideias estéticas de Marx e Engels é a exigência do típico, sobre a qual faremos uma exposição detalhada em 3.3. “Para uma teoria lukacsiana acerca do romance”.

Fica bastante evidente em Marx e Engels a indissociabilidade e a influência que o sistema capitalista de produção gera no fenômeno artístico literário independente da subjetividade dos escritores - o capitalismo, como sistema de produção de grau econômico mais alto, não propicia à arte um terreno fértil. Lukács também se apropria dessa constatação de Marx em seus escritos de 30, trazendo essa questão de um modo muito mais concreto do que o fazia em seus escritos de juventude, pois neste momento da trajetória intelectual do autor, as categorias com as quais ele trabalha são mais mediadas, diferentemente do que ocorria com escritos como “A Teoria do Romance”. Neste, as categorias sofriam, como vimos, de uma forte abstração, devido entre outros aspectos, ao entendimento ainda não apropriado do filósofo acerca da importância das mediações e do movimento dialético.

A partir das considerações lukacsianas, realizadas até o presente momento, sobre as teorias da estética clássica em torno do romance, sobre as observações hegelianas acerca do gênero e sobre os apontamentos relativos a importância de Engels e Marx para uma teoria sólida sobre o romance, Lukács construirá uma argumentação própria, no sentido de definir o que seria o gênero.

⁵⁴ Uma das teses do materialismo dialético considera o reflexo como uma tomada de consciência do mundo exterior que existe independente das sensações, representações e consciência do homem. Esta teoria do reflexo é de extrema importância para a constituição da teoria da defesa do realismo na arte, formulada ainda timidamente em “O romance como epopeia burguesa”.

2.3. Para uma teoria lukacsiana acerca do romance

Para Lukács, o romance compreende a seguinte contradição interna: “[...] como epopeia da sociedade burguesa, é a epopeia de uma sociedade que destrói as possibilidades da criação épica” (LUKÁCS, 1935, p.93).

Apesar de encerrar em si diversos elementos característicos da poesia épica⁵⁵, bem como aspirar seus mesmos fins, o romance não pode realizar as mesmas finalidades daquele gênero. Sendo assim, se apresenta como produto da dissolução desta forma. Esta impossibilidade ocorre porque as condições que oferecem a vida burguesa - solo em cujo romance surge - não mais permitem que sejam alcançados os ideais épicos. Todas as tentativas que trafegam nesse sentido acabam por gerar resultados que se opõem às finalidades épicas primeiras.

Para Lukács, o romance, a partir das novas possibilidades suscitadas pelo mundo burguês, consegue representar o automovimento da totalidade social e torna-se o representante típico da expressão da vida burguesa.

É no romance, ademais, que as contradições específicas da sociedade burguesa têm sido figuradas do modo mais adequado e mais típico. As contradições da sociedade capitalista fornecem, assim, a chave para a compreensão do romance enquanto gênero (LUKÁCS, 1934, p. 177).

Como dito, a configuração do épico moderno - o romance - assume uma forma outra e busca a representação das contradições de classe dessa nova sociedade burguesa capitalista.

A configuração da sociedade de classes em sua unidade total não é, contudo, possível em qualquer sociedade de classes. O caráter de unidade social é proporcionado apenas pela forma social capitalista, uma vez que a divisão capitalista do trabalho estabelece as bases para a produção social, que vincula universalmente os indivíduos e assim se constitui como totalidade dinâmica e contraditória. Por essa razão, somente o romance que emerge na sociedade capitalista pode configurar a totalidade viva da sociedade de classes, suas forças motrizes contraditórias e em luta. Os romances que surgem para refletir as formas sociais anteriores, como os da antiguidade e do período medieval, não podem constituir-se como verdadeiros épicos porque não alcançam configurar a universalidade social, no sentido das forças essenciais que a movem como um todo. Para Lukács, existem apenas duas grandes formas épicas, a epopéia clássica e o romance do período capitalista, porque, ainda sob formas radicalmente distintas e inclusive opostas (já que a unidade total no romance se origina das contradições em luta), são as únicas cujas matérias objetivas se permitem configurar como totalidade social (COTRIM, 2009, p.261).

⁵⁵ Entre esses elementos, Lukács cita “a tendência para adequar a forma de representação da vida ao seu conteúdo; a universalidade e a amplitude do material envolvido; a presença de vários planos; a submissão do princípio da representação plástica, em que homens e acontecimentos agem, na obra, quase por si mesmos, como figuras vivas da realidade exterior” (LUKÁCS, 1935, p. 93).

O pressuposto da forma romanesca é, para Lukács, a representação das contradições que nascem no interior da vida burguesa. Essas contradições se constituem a partir do antagonismo de classe entre aqueles que possuem bens e aqueles desprovidos destes. Vejamos aqui o abandono da influência da visão de mundo moderno fitcheana do jovem Lukács e a incorporação total da leitura marxista do mundo.

Decorrente das diversas questões que emanam de uma nova quadratura histórico-filosófica - a vida burguesa- , os grandes autores realistas perceberam que a vida privada tornou-se a matéria do romance por excelência. Quando o romancista alcança tal nível elevado de representação das paixões de um determinado personagem, descortina-se o conflito interno de um momento histórico particular e aparecem materializadas as grandes contradições da sociedade, as quais não são visíveis na imediatez do cotidiano. Para que essas revelações possam se manifestar adequadamente, é necessária uma quebra na imediatez e o afastamento do cotidiano. Nessas condições, surge uma dinâmica e viva relação entre as figuras representadas pelo autor.

Um dos elementos que possibilita o cumprimento das finalidades do romance é a ação como seu ponto central, que decorre da necessidade do reflexo adequado da realidade. O agir torna-se importante porque se pressupõe que, quando o homem age e intervém na sociedade, está encontrando a expressão real de sua essência e a forma verdadeira de sua consciência. Quando a ação se desenvolve, as contradições da sociedade podem se manifestar adequadamente.

É através da ação que o status de epicidade pode ser alcançado na narrativa. Isso ocorre quando a ação “consiste no descobrimento dos traços atuais e significativos da práxis social” (LUKÁCS, 1936, p. 61). Para isso, é necessário também o reconhecimento da importância da *práxis*, ou seja, o reconhecimento do conjunto dos atos e ações do homem. É no agir que o sujeito revela a verdade do processo social, bem com a verdade de seu destino particular. É confrontado com a realidade que podemos realmente reconhecer o caráter, os sentimentos, as verdades, ou a essência de um homem.

As condições de nascimento da ação, bem como sua forma e conteúdo são determinadas, segundo Lukács, “pelo grau de desenvolvimento da luta de classes” (LUKÁCS, 1935, p. 95). Contudo, a resolução deste problema é solucionada de formas distintas pelo

romance e pela poesia épica devido ao contexto histórico específico que nascem os respectivos gêneros.

O papel da epopeia e do romance é a representação de momentos essenciais de um determinado período histórico através das emoções, ações e relações que os destinos de personagens individualizados estabelecem com a sociedade. Contudo, quando no período homérico o destino de um personagem típico representava o destino de toda uma sociedade; na sociedade capitalista moderna, e, mais detidamente, na arte romanesca, o destino de um personagem típico pode, no máximo, representar uma das classes em luta.

Na epopeia, Lukács afirma que a ação se configura de modo que a sociedade unida e integrada luta, enquanto coletividade, contra um inimigo externo. No romance, a ação se configura com indivíduos que lutam entre si em sociedade:

Na realidade, a luta dos indivíduos entre si adquire objetividade e veracidade somente porque os caracteres e os destinos dos homens refletem de maneira típica e fiel os momentos centrais da luta de classes. Mas uma vez que é a sociedade capitalista que cria a base econômica de uma ligação plurilateral recíproca que envolve toda a vida humana (produção social), somente o romance do período capitalista pode fornecer um quadro da sociedade na totalidade viva de suas contradições motoras (LUKÁCS, 1935, p.96).

O elemento da ação também é responsável por configurar a forma do romance, bem como, é a partir deste elemento que pode ser criado o típico⁵⁶. A matéria viva, orgânica e as questões sociais de respectivas épocas só podem ser representadas por meio da ação. Quando esta é reduzida na construção literária - como é o caso da literatura naturalista -, a verdade social, que só pode ser revelada pelo embate entre personagem e realidade objetiva, não pode mais ser refletida adequadamente. Isso ocorre porque os destinos individuais e o processo social se desvinculam, eliminando, assim, qualquer possibilidade de construção de personagens e situações típicas.

Somente através do agir pode ser construída uma ação épica, em que um personagem particular vê seu destino unido às contradições sociais que o determinam. Essa unidade resgata o conceito de “*páthos*”⁵⁷ do período homérico, onde o destino individual se fundia com a totalidade. Em outros termos, quando universalidade e individualidade se viam intrinsecamente

⁵⁶ Nos deteremos um pouco mais adiante à análise do conceito de tipicidade.

⁵⁷ “*Páthos*”, na filosofia antiga, é a sublimação de uma experiência própria de um indivíduo que, num determinado momento, se funde na vida da coletividade a qual pertence este sujeito.

unidas na vida social. Para o romance, esse “*páthos*”, no sentido antigo do termo, não mais se realiza.

A separação entre as funções sociais e as questões privadas condena toda poesia civil burguesa à universalidade abstrata; é precisamente pelo seu caráter patético que esta poesia perde o seu *páthos* no sentido antigo da palavra. Mas o fechar-se nas questões privadas e o recíproco isolar-se na sociedade burguesa não são um fenômeno casual, mas sim uma lei universal, e por isso as buscas do *páthos* da vida moderna nesta direção podem, até certo ponto, ser bem-sucedidas (LUKÁCS, 1935, p.97).

É nesse sentido que o “*páthos*” do romance passa, então, a ser o novo “*páthos* da vida privada”. É através de um destino individual típico que serão reveladas concretamente as contradições da vida social que determinam a trajetória individual do personagem, bem como a cadeia de relações na qual este está inserido. Em relação ao “*páthos*”, afirma Lukács:

Mas este *páthos* só pode ser encontrado por vias muito complexas e indiretas. As forças sociais descobertas pelo artista, que as representa em seu caráter contraditório, devem aparecer como traços característicos das figuras representadas; em outras palavras, devem possuir uma intensidade de paixão e uma clareza de princípios que não existem na vida burguesa quotidiana, e ao mesmo tempo devem se manifestar como traços individuais de determinado indivíduo. Uma vez que o caráter contraditório da sociedade capitalista se torna perceptível em cada um de seus pontos e a humilhação e a depravação do homem impregnam toda a vida interna e externa da sociedade burguesa, quem vive totalmente uma experiência apaixonada e profunda se torna inevitavelmente objeto destas contradições, um rebelde (mais ou menos consciente) contra a ação despersonalizante do automatismo da vida burguesa (LUKÁCS, 1935, p.97).

À medida que a representação do “*páthos*” de um personagem particular é realizada concretamente, no sentido de se fundir com a contradição social que rege o seu destino, aproxima-se o romance das finalidades da poesia épica.

Para que o gênero possa representar adequadamente a realidade social, alcançando o status épico da ação, é imprescindível um conhecimento profundo pelos romancistas da sociedade, de suas contradições e dos fundamentos sociais da ação individual. Apenas os autores que possuíam concepções sólidas de mundo, eram capazes de refletir adequadamente as contradições da sociedade burguesa, redigindo, então, obras de grande valor.

Com efeito, estas figuras [Goriot, Vautrin, a marquesa de Beauséant e Rastignac] são elevadas a um nível de paixão tão alto, que nelas se manifesta o conflito interno de um momento essencial da sociedade burguesa e, ao mesmo tempo, cada uma delas se encontra em um estado de revolta subjetiva justificada, embora nem sempre consciente, representando na sua pessoa um momento particular da contradição social. Somente nestas condições estas figuras podem ser representadas numa viva relação entre si, e as grandes contradições da sociedade burguesa nelas podem adquirir uma forma concreta, como se fossem seus próprios problemas individualmente vividos (LUKÁCS, 1935, p.97,98).

Com o avanço do capitalismo, a matéria do romance em relação à composição de seus personagens sofre modificações. O romance moderno é impedido pelo conteúdo que o constitui de representar heróis “positivos”, como acreditava Hegel⁵⁸. Este fato ocorre devido ao rebaixamento do homem com a regressão da individualidade advinda da expansão da mentalidade burguesa que permite, somente, a representação de personagens revestidos de poucos traços de positividade. Assim, se justifica para Lukács a utilização constante dos romancistas de recursos como a sátira ou a ironia para que seja possível a representação de heróis “positivos”.

Insere-se, então, uma dificuldade enorme de justas representações na literatura pelos escritores burgueses, pois o correto reflexo dessa nova realidade e de suas antinomias - como as questões do progresso da sociedade que geram consequências graves como a degradação do espírito - não pode ser completamente compreendido pela maioria dos romancistas. A tendência que, segundo Lukács, manifesta estes autores, é a de não conceber as contradições da sociedade como um processo unitário: ou os escritores opõem essas contradições, ou tomam partido de apenas um dos lados - lado este que acaba isolado -, gerando ao leitor uma falsa leitura da realidade.

Para Lukács, os autores burgueses tendiam à representação de um “estado intermediário”, pois realizavam uma síntese entre as tendências contraditórias da sociedade atingindo um ponto médio entre os extremos. A dificuldade, então, aparecia como um problema de impossível solução quando da representação dos heróis, pois, na tentativa de superação das contradições do sistema capitalista através da síntese, restava o fracasso. Apesar do malogro, as incongruências da sociedade burguesa passavam, assim, a serem retratadas. Surgia, logo, a forma romanesca “cuja grandeza artística prende-se exatamente ao fato de ela refletir e figurar artisticamente o caráter contraditório da última sociedade de classes, realizando-o conforme este caráter contraditório” (LUKÁCS, 1934, p. 180).

⁵⁸ Hegel foi grande em compreender que a forma romanesca comporta um herói que tem de se adequar à sociedade burguesa, contudo, o autor “não tem condições de exprimir, no plano das ideias, a dialética da intenção abortada dos grandes romancistas - sua grandeza involuntária, seu êxito no fracasso” (LUKÁCS, 1934, p. 181). Para Hegel, ainda havia a possibilidade de um herói positivo que se reconciliava com a sociedade. Contudo, quanto mais o romance tornava-se a representação fiel da sociedade burguesa, mais contraditória se mostrava a realidade da vida burguesa e mais difícil de permanecer o herói com traços positivos, ou seja, menores eram os espaços de realização plena dos caracteres.

É no século XVIII, e mais precisamente com o desenvolvimento do romance na Inglaterra e na França, que a matéria do gênero em questão se volta à autoafirmação da burguesia. Todavia, essa mesma autoafirmação vem impregnada de uma dose de autocrítica, desvelando o rebaixamento moral do homem e as consequências do capitalismo ainda nascente. Nesse momento, a realidade cotidiana e a vida privada do burguês tornam-se a matéria a ser representada pelo romance. Para citarmos um exemplo emblemático dessa representação romanesca, é só rememorarmos os quadros realistas que Balzac tece em suas narrativas da França do século XVIII⁵⁹.

Para que o romance possa representar as contradições da sociedade burguesa de modo adequado, justo e fiel, o recurso da tipicidade torna-se de fundamental importância. Tanto a construção do personagem típico, quanto a constituição da situação típica devem ser meios utilizados pelo romancista na construção de suas obras. Vejamos as considerações de Lukács acerca da definição deste personagem :

Este homem é típico não por ser a média estatística das propriedades individuais de uma camada de pessoas, mas porque nele, em seu caráter e em seu destino, manifestam-se os traços objetivos, historicamente típicos de sua classe, e manifestam-se, ao mesmo tempo, como forças objetivas e como o seu próprio destino individual (LUKÁCS, 1935, p.98).

Em razão da reprodução fiel da realidade, de seus caracteres, de suas paixões e em razão da construção de ações épicas, o romancista acaba por superar a mediocridade do cotidiano da vida burguesa. O recurso da tipicidade, próprio da composição romanesca, aplicado aos personagens ou às situações que compõem o romance, acaba por desnudar as contradições da sociedade burguesa, as quais findam por serem figuradas como meros acontecimentos cotidianos. Para a construção de personagens típicos, o romancista deve captar as categorias da realidade não como *a priori* abstratos. Devem estas, emanar da própria realidade. Celso Frederico afirma que, para Lukács:

[...] o típico expressa o caráter social dos personagens e as tendências do processo histórico em cada momento determinado. É, portanto, uma síntese que une o singular e o universal, tanto do ponto de vista dos caracteres como da situação histórico social (FREDERICO, 1997, p. 51).

⁵⁹ A vida cotidiana entra definitivamente no romance e o título sugestivo de Balzac sobre sua coletânea de narrativas - “A comédia humana”- mostra claramente que o autor é aquele que observa tudo o que acontece ao seu redor , transformando a matéria colhida no cotidiano em arte literária. O próprio Balzac afirmava que o verdadeiro historiador era a sociedade francesa e a ele restava o posto de secretário.

O personagem típico é aquele que concentra as tendências mais essenciais (universais) de sua espécie e, todavia, é, ao mesmo tempo, uno, singular - nas palavras de Hegel, um “*este*”. O recurso da tipicidade, se bem trabalhado, possibilita ao autor e ao leitor conhecer toda a riqueza da vida social, bem como as tendências, tensões e movimentos da história em uma época particular.

No desenrolar do destino do personagem típico, pode ser observado como este reagirá frente às situações colocadas pelo desenvolvimento da realidade social. Sendo assim, torna-se possível ao autor e ao leitor retirarem o véu de todas as forças da sociedade de um determinado momento histórico, desfetichizando a arte e desmontando a realidade social coberta por aparências. Estes elementos auxiliarão na busca da verdade do processo social.

Um exemplo de construção de personagem típico é, para Lukács, o protagonista de “O Pai Goriot”, de Balzac, o estudante Eugène de Rastignac.

Rastignac concentra em si os conflitos mais fundamentais de seu momento histórico e faz a mediação importante entre a alta sociedade de Paris e a Casa Vauquer, pensão que representa uma tal “classe média”, que estava se formando na França, no começo do século XIX, após a Revolução Francesa. Este personagem transita entre dois “mundos” - a alta sociedade de Paris e a Casa Vauquer - e mostra ao leitor como se comportavam, quais os anseios e o que ocorria dentro de cada uma das “classes” sociais francesas em um determinado período do desenvolvimento histórico. Rastignac nos mostra ainda, quais são as tensões e conflitos existentes entre esses dois mundos.

Este largo alcance, que tem o personagem típico de concentrar em si as tendências e as contradições de um momento histórico de toda uma sociedade em uma determinada quadratura histórica, mostra que o romance é um gênero que exige a representação da sociedade em sua totalidade, concebida como elemento que comporta todas as tensões e conflitos.

Movida por sínteses de elementos aparentemente contraditórios, esta totalidade possibilita ao leitor a revelação das forças sociais presentes em uma época específica do desenvolvimento da humanidade.

2.4. Para uma periodização do romance

A segunda parte do texto “O romance como epopeia burguesa” consiste numa periodização da evolução do romance durante o desenvolvimento histórico. Seguiremos descrevendo as características mais fundamentais dos diferentes momentos da evolução do gênero concebidas por Lukács.

Sublinhamos uma advertência que o próprio Lukács realiza no texto “Nota sobre o romance” (1934) e que também pode ser aplicada ao texto “O romance como epopeia burguesa” (1935). Essa advertência consiste na complexidade acerca da realização de uma periodização acerca do romance, visto que o desenvolvimento do gênero, segundo Lukács, somente pode ser analisado através da concepção do desenvolvimento das classes e de suas lutas ao longo do processo histórico.

O autor também sinaliza a necessidade de tratar a periodização do romance de forma histórica e sistemática, “e não segundo um empirismo vulgar, já que é impossível apropriar-se deste domínio dos fatos sem o reconhecimento de um desenvolvimento desigual” ⁶⁰ (LUKÁCS, 1934, p. 182).

Como já citamos anteriormente, em 2.2. “Karl Marx e Friedrich Engels: contribuições importantes para a literatura”, a importância do desenvolvimento desigual da arte nos mais diversos contextos, é por Lukács amplamente considerada na periodização que o autor empreenderá em “O romance como epopeia burguesa”. A historicização realizada pelo filósofo impossibilita que os dados sejam manipulados devido à realização de paralelismos mecânicos.

É importante assinalarmos que, enquanto que em “A Teoria do Romance” Lukács utilizou o método das tipologias para analisar os diversos tipos de romance e seus personagens, em “O romance como epopeia burguesa” a escolha é por uma periodização que busca excluir paralelismos mecânicos privilegiando as questões históricas e o seu desenvolvimento desigual em diferentes países.

A relação entre os períodos históricos e os romances que nestes surgem aparecem em “O romance como epopeia burguesa” de modo mais concreto, mais mediado, superando as

⁶⁰Sobre essa questão, Lukács faz algumas ressalvas dizendo que o romance não se desenvolve igualmente no mesmo momento histórico e nos mais diferentes países. Quando consideramos decisivo o momento da Revolução de 1848 para o romance, falamos sobre o gênero nos países afetados por este momento histórico na Europa Ocidental, desenvolvimento este, que a Rússia só passaria em 1905. Todavia, apesar dessa questão, há de se considerar a influência da evolução européia no desenvolvimento russo, diz Lukács.

abstrações que observamos na construção das tipologias em “A Teoria do Romance”. Podemos observar inclusive um balizamento histórico mais consistente daquele apresentado em seu ensaio juvenil.

Romances de Balzac, apenas para citar um exemplo, são incluídos na periodização de “O romance como epopeia burguesa”, diferentemente do que vimos na obra juvenil de Lukács, onde diversos romances típicos não foram sequer mencionados ou não possuíam lugar dentro das categorias formuladas pelo autor.

2.4.1. “O nascimento do romance”

O primeiro período descrito por Lukács consiste no surgimento do romance. Este momento compreende o período entre a eclosão da Reforma protestante e a formação dos estados absolutistas ao longo do século XVI. Este século conheceu a obra de Rabelais, passando por Shakespeare e Cervantes.

Neste período é retratada a luta de autores como Cervantes e Rabelais contra a servidão medieval. É nessa quadratura que a sociedade burguesa e seus ideais começam a se firmar, entre estes, o ideal de liberdade individual⁶¹ na Europa. Apesar do ainda recente surgimento da sociedade burguesa, suas contradições já começam a emergir.

Cervantes, como grande romancista, foi aquele que deu conta de representar estas contradições. O autor retratou as aventuras do cavaleiro andante - Dom Quixote -, personagem que manifesta em sua trajetória o embate entre a figura desgastada do herói da cavalaria e a desumanização da sociedade burguesa. A luta do herói de Cervantes se dirige contra o rebaixamento do espírito do novo homem que emerge com a sociedade burguesa. Suas batalhas também se voltam contra o período de decadência do feudalismo que, consequentemente, aniquilava o indivíduo e impossibilitava a realização das plenas potencialidades do homem.

É dando forma à representação da luta da sociedade burguesa emergente contra o feudalismo decadente que nasce, para Lukács, o romance moderno. Vejamos as considerações lukacsianas acerca da forma que assume o gênero:

O novo romance retoma da narrativa medieval a liberdade e a heterogeneidade da composição de conjunto, seu decompôr-se numa série de aventuras isoladas ligadas entre si apenas pela personalidade do protagonista principal, a relativa autonomia

⁶¹ Para Lukács, estes ideais se configuram como “*ilusão historicamente justificada*”.

dessas aventuras, apresentando-se cada uma delas como uma novela acabada, e a amplidão do mundo representado (LUKÁCS, 1935, p.99).

Estes romances incorporam em si a arte narrativa medieval. Entre suas diversas reelaborações, a forma satírica e a forma paródica são elementos fortes e marcantes desse tipo de romance. A incorporação de elementos plebeus nas histórias, também aparece como novidade, contudo, o fator decisivo na elaboração da nova forma romanesca é o prosaísmo⁶² da vida.

O material que possuem os grandes romancistas deste período é deveras vasto e vivo. “Todo o conteúdo representado ainda estava impregnado do ideal de liberdade, pois a sociedade burguesa emergente ainda carregava consigo o “páthos” da libertação da humanidade da mortificação feudal, da escravidão social e ideológica, da angústia e da mesquinhez econômica e política da Idade Média” (LUKÁCS, 1935, p. 100). Sendo assim, neste momento, Lukács acentua ainda, uma maior possibilidade de representação de um herói autenticamente “positivo”, pois a autonomia e a atividade espontânea do homem podiam ser manifestadas livremente.⁶³

No período correspondente à origem do romance burguês, uma visão, única em seu gênero, das oposições sociais, das velhas e novas formas de escravidão do ponto de vista da liberdade e da atividade espontânea do homem, permitia ao romancista inscrever, na representação do seu herói, não obstante as muitas anotações satíricas e irônicas, os traços de uma autêntica grandeza “positiva” (LUKÁCS, 1934, p. 101).

Para Lukács a particularidade estilística dos romances em sua fase inicial corresponde a um realismo fantástico que consiste na representação típica dos caracteres e das situações da época, bem como na construção adequada das ações que levam seus personagens a revelarem sua verdadeira essência. Assim, “realista é o modo da representação, o desenho preciso dos pormenores necessários na sua ligação orgânica com as grandes forças sociais, cuja luta se manifesta nesses pormenores” (LUKÁCS, 1935, p. 101).

Acerca do caráter fantástico dessas obras lemos que:

Esse elemento fantástico nasce, de um lado, da visão utópica das grandes forças sociais da época e, de outro, da comparação satírica entre o velho mundo em dissolução e o novo que está nascendo, com os grandes princípios contra a degradação do homem. Esse elemento fantástico está ainda repleto da forte energia revolucionária da sociedade nascente (LUKÁCS, 1935, p. 101).

⁶² É importante ressaltarmos que as concepções de Hegel percorrem a obra lukacsiana. Termos hegelianos como prosaísmo ou totalidade são constantes em toda a obra estética de Lukács.

⁶³ Para Hegel, este momento resgatava o antigo heroísmo dos personagens épicos. A prosa da vida burguesa apresentava-se na Renascença ainda como uma sombra. Elementos como a solidão do homem burguês e a degradação total do espírito - advindas da divisão capitalista do trabalho - se manifestavam ainda como fator não dominante.

Apesar das características realistas dos romances deste período, essas mesmas obras são narradas de modo fantástico por seus autores - o que seria uma postura consciente.

A contradição que os termos realismo e fantástico pode apresentar é, como dissemos, apenas aparente. Estes conceitos acabam se integrando numa totalidade orgânica. Os ecos dessa particularidade estilística são ainda sentidos no período seguinte, como em seu romance mais típico - “As viagens de Gulliver”, de Swift. Todavia, o elemento satírico do realismo deste autor inaugura, para Lukács, um novo momento no desenvolvimento do romance.

2.4.2. “A conquista da realidade quotidiana”

O segundo período marcado por Lukács é intitulado “A conquista da realidade quotidiana”. Seus representantes são Defoe, Swift, Lesacye, Fielding, Smollett, Restif e Laclos.

Este momento consiste na representação da sociedade burguesa da época, precisamente, da vida burguesa do século XVIII. Este é o período de estabelecimento dessa classe como dominante, que pode, agora, ver seus destinos representados artisticamente pelo romance.

O conteúdo representado nessas obras passa a ser “a vitória da persistência e da força burguesas sobre o caos e o arbítrio” (LUKÁCS, 1935, p. 102). Essa matéria desafia os romancistas a uma representação ainda positiva do herói burguês, figuração esta que passa a ser cada vez menos aceitável para a própria burguesia ao longo de seu desenvolvimento.

Os romancistas deste período, tais como Defoe, Lesacye, Fielding, Smollett, Restif e Laclos, assumem uma visão positiva diante de seu momento histórico. Entrementes, as críticas no tocante à acumulação primitiva inglesa, ao absolutismo na França e ao esfacelamento dos valores morais, se fazem sempre presentes nessas narrativas romanescas. É nesta quadratura que o romance incorpora elementos da realidade cotidiana e representa as consequências negativas do capitalismo. Para Lukács, pela primeira vez, pode se atribuir a ideia de realismo ao romance.

Aquele elemento fantástico de outrora é então abandonado e cede lugar à representação da vida privada da classe burguesa. Todo aquele horizonte amplo dos romances anteriores estreita-se, vide que a matéria de representação passa a ser o contexto da vida burguesa. As contradições do desenvolvimento histórico-social também ganham espaço nas narrativas, e os grandes conflitos históricos deste período passam a ser representados. Essa

representação realista nos romances deste momento ganha força na representação de heróis típicos.

Os grandes realistas dessa época percebem claramente até que ponto o homem se tornou um joguete das forças econômico-sociais e quão pouco sua vontade e suas regras morais influenciam seu destino (LUKÁCS, 1935, p. 103).

Lukács salienta uma aproximação entre os romances deste período e a epopeia clássica. Alguns dos grandes romancistas desta quadratura, retratam a luta intensa do homem contra a natureza, simbolizando neste contexto, o embate entre esta e a sociedade. Um exemplo desse conflito é retratado na primeira parte do “Robinson”, de Defoe. Para Lukács, este modo de composição romanesca “é a representação épica do caráter progressista da liberação das forças produtivas provocada pelo capitalismo em luta pela hegemonia social” (LUKÁCS, 1935, p. 103).

Apesar do contexto representado por essas obras, seus heróis trazem consigo, o que Lukács chama de vitoriosa energia, podendo então ser representados com traços de “positividade”. Entrementes, com o avanço do capitalismo e a degradação do espírito, essa representação vê-se menos frequente no herói, apenas alguns traços podem ser ainda figurados.

Diante de um cenário histórico tão monstruoso, o romance realista assume diversas formas no sentido da realização de um protesto subjetivo.

A luta da burguesia pela predominância das suas próprias formas de vida no interior da literatura produz, ao mesmo tempo, frente a uma tradição feudal esclerosada o romance que combate pela justificação dos sentimentos, o romance do subjetivismo (Richardson, Rosseau, Werther) (LUKÁCS, 1934, p.183).

Entre essas diversas formas de protesto, surge uma tendência ao idílio. Essa disposição de espírito consiste numa representação ainda pura, total e “ingênua” da relação entre homem e natureza, que acaba por ser denegada pelo avanço capitalista.

Lukács aponta como elemento marcante desses romances o fato de que até as narrativas que tendiam ao idílio apresentavam um caráter combativo.

Justamente os romances em que se expressa esse protesto subjetivo e sentimental mostram que os grandes escritores desse período, ao lado da crítica à sobrevivência da velha sociedade, fazem uma autocrítica da sua própria classe, que está construindo uma sociedade nova (LUKÁCS, 1935, p. 105).

Nessa nova forma de configuração do romance, quanto mais profundamente é refletida a luta da burguesia pela liberdade e autonomia, mais essa classe se recolhe em seu interior e mais desagrega a forma narrativa própria do realismo. Essa desagregação será

representada por uma literatura composta, predominantemente, pela descrição em detrimento da narração.

Este desmoronamento da forma épica do romance é, para Lukács, prefigurado por romances de Rousseau e por “Werther”, de Goethe. Segundo o autor, há nessas obras um predomínio crescente de descrições líricas de cenários em detrimento da construção de ações épicas.

A impotência prática do homem para dominar interiormente o mundo cada vez mais fetichizado da sociedade capitalista conduz à tentativa de encontrar para a subjetividade humana um ponto de apoio dentro de si própria, criando para ela um universo particular da vida interior, não reificado e independente (LUKÁCS, 1935, p. 105).

Vejamos no próximo item como se desenvolverá a forma subsequente do romance.

2.4.3. “A poesia do reino animal do espírito”

O terceiro momento identificado por Lukács é nomeado “A poesia do reino animal do espírito”⁶⁴. Este é o momento da emergência do proletariado, da evolução da burguesia e das grandes contradições desta sociedade. É também o momento em que as ilusões e os ideais dos pensadores da Revolução Francesa realmente se desmancham. O otimismo de outrora quanto ao período vindouro, desaparece e o presságio do fim da civilização burguesa ressoa.

Para Lukács, o romance retorna ao fantástico - o primeiro momento de sua evolução. Contudo, o conteúdo figurado passa a ser o realismo fantástico das contradições da vida burguesa. O “*páthos*” otimista transforma-se em um pressentimento trágico do fim inevitável daquela civilização” (LUKÁCS, 1953, p. 106).

Lukács aponta que, mesmo neste momento, com o fim da Revolução Francesa, os romancistas do século XIX ainda sofriam as influências do Romantismo. Estas influências se manifestam na tendência de uma representação das remanescentes atividades espontâneas do espírito e do combate ao prosaísmo da vida burguesa.

O romantismo, dentre seus aspectos diversos, apresenta a Lukács “uma recusa reacionária da Revolução Francesa e de um protesto confuso contra a reificação mortificante trazida pelo capitalismo” (LUKÁCS, 1935, p. 106). Este caráter reacionário é devido à aceitação

⁶⁴ Essa expressão foi retirada da “Fenomenologia do espírito”, do filósofo alemão Hegel, e compõe o título de uma das partes dessa mesma obra.

da reificação das relações sociais e do rebaixamento do espírito que advêm do sistema capitalista consolidado. Afirma Lukács que, no romance,

[...] o Romantismo nem sequer pode superar o prosaísmo da vida por meio de um método criativo que permita descobrir na realidade social os elementos ainda existentes da atividade espontânea do homem, para os tornar objeto de uma ampla representação realista (LUKÁCS, 1935, p. 106).

Os personagens dos romances deste momento particular tendem a aceitar seu novo destino - a reificação das relações sociais e o rebaixamento do espírito - como algo contra o qual a luta é infértil. Um possível embate seria vazio, visto que a desumanização da sociedade é eminente. O sentimento de resignação torna-se elemento marcante.

[...] o Romantismo do século XIX perpetua em suas obras uma oposição cristalizada entre prosa objetiva e poesia subjetiva, degenerando em protesto impotente contra essa prosa. Essa degradação socialmente necessária do princípio poético no sentido de uma subjetividade impotente em face da realidade manifesta-se sob diversas formas na poesia romântica: em parte, no nível do conteúdo, na escolha dos sistemas sociais que ainda não foram atingidos pelo capitalismo (os romances históricos de Walter Scott); em parte, na expressão do contraste entre o princípio poético e o prosaico por meio de uma forma fantasticamente exagerada (E.T.A. Hoffmann etc.); em parte, no abandono absoluto do terreno da realidade social na tentativa de criar livremente, a partir do sujeito, a realidade poética como esfera “mágica” particular (Novalis); em parte, finalmente, - e para o desenvolvimento posterior do romance é este o momento mais importante -, na exageração simbólico-fantástica da reificação cristalizada do mundo exterior, na tentativa de tirar-lhe, por meio desta estilização simbólica, o caráter prosaico para torná-lo novamente poético. [...] O Romantismo, que inscreve em sua bandeira a luta implacável contra a prosa da vida moderna, conduz, no final das contas, a uma rendição incondicional a esta prosa “fatal”, transformando-se até mesmo em uma glorificação simbólica (geralmente involuntária), em uma apologia poética desta odiada prosa da vida (LUKÁCS, 1935, p. 106- 107).

As questões do movimento romântico, como afirma Lukács, ainda ecoam neste momento de desenvolvimento do romance. Apenas nos autores realistas do século XIX é que as influências do Romantismo aparecem parcialmente superadas. Essa superação vem expressa em uma figuração muito mais profunda da realidade objetiva do que aquela realizada pelos autores românticos.

Os grandes autores deste período trazem como marca o combate ao avanço da prosa da vida burguesa e a busca pela representação das ainda possíveis atividades espontâneas do espírito. Esses romancistas representam de maneira mais sólida e concreta a luta do homem contra a capitalização do espírito, distintamente do radicalismo próprio dos românticos.

[...] os grandes escritores realistas do século XIX, embora superem o Romantismo pelo fato de que, em sua luta criadora contra a degradação do homem, penetram muito mais

profundamente do que os românticos no interior do mundo objetivo, não superam de todo a herança romântica (LUKÁCS, 1935, p. 107).

As diversas formas de superação do Romantismo, bem como a discordância de vários autores sobre o rebaixamento do espírito do homem na vida burguesa, incidem diretamente na posição dos romancistas acerca do herói “positivo”.

A exigência hegeliana de que o romance suscite no leitor o respeito pela realidade burguesa deveria levar, por fim, à criação de uma personalidade positiva proposta como modelo (LUKÁCS, 1935, p. 107).

Todavia, esta personalidade positiva só pode ser realizada poeticamente quando se é revelada a dialética irônica dessa realização que, por fim, leva à banalidade.

Neste período, os romances também refletem um mundo bastante distinto do que aquele projetado consciente e primeiramente, contrariando as intenções iniciais de seus autores. Esse aspecto contribuiu largamente para o brilhantismo dos grandes romances desta época. Em suas representações figuram as contradições da sociedade capitalista, antagonismos estes que contribuem para uma representação cada vez menos possível de um herói “positivo”.

Já vimos que os heróis “positivos” do romance do século XVIII, heróis livres e vigorosos, embora limitados, tornaram-se no século XIX cada vez mais inaceitáveis na qualidade de heróis “positivos”. A exigência de criar um herói positivo se torna, para a burguesia do século XIX, uma exigência dirigida ao escritor para que ele não revele as contradições, mas as disfarce e as concilie (LUKÁCS, 1935, p. 108).

Lukács encerra seus apontamentos sobre essa etapa de desenvolvimento do gênero romanesco expondo a problemática essencial do romance moderno:

[...] aquilo a que aspiram os grandes escritores como representantes das tendências histórico-universais progressistas da revolução burguesa contradiz as exigências instintivas apresentadas à literatura pelo indivíduo médio da sociedade burguesa. O que faz a grandeza dos clássicos do romance é justamente o que os isola da maioria da sua classe: é o caráter revolucionário de suas aspirações que os torna impopulares no ambiente burguês (LUKÁCS, 1935, p. 109).

2.4.4. “O novo realismo”⁶⁵ e a dissolução da forma do romance”

O novo período que se instaura é intitulado por Lukács “O novo realismo e a dissolução da forma do romance”. Este é o momento que compreende a decadência ideológica burguesa e a emergência do proletariado como classe revolucionária, momento em que a apologia ao capitalismo pela burguesia é crescente.

⁶⁵ Novo realismo é o termo utilizado por Lukács em contraposição ao termo realismo.

Para nos auxiliar na contextualização deste período de decadência ideológica, traremos algumas referências de um texto de 1938, redigido por Lukács, intitulado “Marx e o problema da decadência ideológica”⁶⁶. Neste artigo, o autor data o início do período da decadência ideológica burguesa a partir do domínio do poder político desta classe, quando ela rompe definitivamente com o povo, em 1848. A partir dessa ruptura, o caráter revolucionário e progressista da burguesia torna-se reacionário, pois a classe burguesa se alia às forças conservadoras.

Ainda neste cenário, e resultante da traição da burguesia ao povo, como observou Marx, a luta de classe burguesia-proletariado se posiciona no centro do cenário histórico mundial.

A partir do período de decadência ideológica surgem problemas relacionados aos critérios de verdade e aos valores. No entanto, estes só aparecem relacionados a um caráter altamente subjetivo, no sentido de que é somente a partir do sujeito que se pode revalorizar a vida - tal como afirmava Nietzsche.

Seguindo essa ideia, pode-se perceber que as tendências da dinâmica objetiva da vida passam a ser ignoradas, e os desejos subjetivos tornam-se a força motriz da realidade. Outro fator importante, característico do período de decadência ideológica, é a aceitação da “especialização mesquinha” como método das ciências sociais. Advém deste aspecto, a não promoção entre a relação das diversas ciências sociais. Sendo assim, o estudo de uma ciência passa a não mais contribuir ou facilitar a compreensão de outra, gerando uma visão fragmentada e deturpada do mundo e do conhecimento.

Lukács aponta neste momento o surgimento da sociologia vulgar⁶⁷ como “nova ciência da época da decadência”. Esta viria a estudar as leis e a história do desenvolvimento social, todavia, separando-as da economia.

Com a história, o movimento é bastante similar. Esta deveria centrar-se apenas na exposição da unicidade do transcurso histórico, ao invés de abranger as leis da vida social.

Podemos perceber que a tendência que se mostra no período de decadência é a de uma constante mecanização da vida e especialização do trabalho, fatores que tornam a visão da

⁶⁶ Não é o objetivo dessa pesquisa esmiuçar a questão da decadência ideológica no pensamento lukacsiano, portanto consideramos necessário trazer algumas referências acerca desse período a fim de que o leitor possa compreender o contexto de surgimento da literatura dessa quadratura histórica.

⁶⁷ Lukács considera que, para a sociologia vulgar, o ideólogo está como que aprisionado no ser e na consciência de sua classe, enquanto que na realidade o ideólogo está a todo o momento em face da sociedade em sua totalidade.

totalidade comprometida e fragmentada. Sem a visão do todo, o sujeito compreende a sociedade como algo místico que se contrapõe ao próprio indivíduo, deriva-se daí um esvaziamento da atividade social e a vida particular passa a se desenvolver fora do âmbito dessa sociedade mistificada, configurando a imagem do filisteu, daquele que se refugia em sua mais pura subjetividade.

O que Lukács, nos anos 30, chamou de “decadência ideológica” foi esse movimento de fuga em direção à interioridade, isto é, a tentativa de encontrar nas vivências interiores, no intimismo, o sentido perdido no plano das relações sociais, no plano das *experiências*. (PATRIOTA, 2010, p. 108).

Em meio a este novo contexto histórico, a literatura começa a assumir algumas características particulares, resultantes da conexão entre arte literária e as grandes correntes sociais, políticas e ideológicas que motivaram a reviravolta tanto política quanto de ideias do pensamento da classe burguesa.

Para Lukács, ao lado da grande arte romanesca - o romance realista -, sempre existiu uma literatura paralela - a literatura de decadência. Esta segunda circunscreveu-se a “reproduzir o mundo tal como ele se reflete na consciência média burguesa” (LUKÁCS, 1935, p. 109), não enfrentando os reais problemas sociais do seu momento histórico.

Essa literatura tendia a atribuir um valor positivo ao capitalismo, glorificando este sistema econômico. Esta buscava, ainda, maneiras de difamar a classe proletária revolucionária. Já a grande arte romanesca, fundamentalmente pós 1848, caminhava em sentido oposto. Consequentemente, ela se afastava da maior parte de seus leitores e os romancistas acabavam por se isolar socialmente e artisticamente.

A literatura da decadência, como afirma Lukács, nasce das condições sociais que se encontravam os romancistas dessa época, entre os quais podemos citar Zola e Flaubert. Instaurava-se neste período, uma reação imediata dos escritores contra a realidade prosaica que já havia se estabelecido por completo. Essa reação se manifestava como recusa ao contato com a realidade. Advém deste aspecto tanto o mascaramento - através da fuga por artifícios próprios da herança romântica-, quanto a negação ou a deformação das contradições que regem a vida burguesa.

A partir da negação das contradições do sistema capitalista, podemos deduzir uma tendência dos teóricos e autores da decadência à negação tanto da dialética quanto do materialismo histórico, o que resulta numa tendência à mistificação.

Quanto à herança romântica, Lukács a vê como uma das causas do novo realismo. Esta se constituiu naquilo que o autor chamou de “falso dilema entre objetivismo e subjetivismo”. Este dilema se apresenta devido à situação social dos escritores burgueses no período da decadência ideológica burguesa e não por causa da falta de talento ou honestidade dos romancistas. Seguimos citando Lukács:

Fechados no círculo mágico do mundo objetivo e necessário dos fenômenos, os grandes escritores realistas dessa época inutilmente procuram encontrar um terreno sólido e objetivo para a sua criação realista e, ao mesmo tempo, conquistar para a poesia, com as forças interiores do sujeito, um mundo que se tornou prosaico (LUKÁCS, 1935, p. 110).

Neste contexto, se apresenta com contornos mais nítidos a dissolução da forma romanesca:

Durante este período, progressivamente, a herança ideológica do Romantismo sobrepõe-se à herança da grande tradição realista. O estilo do romance burguês é cada vez mais dominado pelo falso dilema do subjetivismo esvaziado de qualquer conteúdo e da objetividade artificialmente inflada. Os escritores realistas têm cada vez mais dificuldades para representar a sociedade como um processo evolutivo e não como um mundo fixo e conclusivo. Consequência necessária desta evolução, o Naturalismo e as correntes que o sucedem se afastam progressivamente do modo de figuração de tipos individualizados ao extremo e o substituem pela representação do homem médio. A representação de homens médios em situações médias e acabadas conduz à perda do conteúdo épico da ação: à narração substituem-se a descrição e a análise (LUKÁCS, 1934, p. 185).

Para Lukács, o maior e primeiro representante dessa nova situação é o romancista Flaubert:

A fonte artística do realismo flaubertiano reside no ódio e no desprezo à realidade burguesa, que ele observa e descreve com extraordinária precisão em suas manifestações humanas e psicológicas. Nessa análise, porém, ele não vai além da polaridade cristalizada das contradições que emergem na superfície, sem penetrar em seu profundo nexo subterrâneo. O mundo que ele retrata é o mundo da prosa definitivamente consolidada. Tudo aquilo que é poético só existe doravante no sentimento subjetivo, na revolta impotente dos homens contra o prosaísmo da vida; e a ação do romance só pode consistir na representação da maneira como este sentimento de protesto, *a priori* impotente, é esmagado pelo vil prosaísmo burguês (LUKÁCS, 1935, p. 110).

A literatura flaubertiana, como toda a literatura naturalista, retira a ação da narrativa para preenchê-la com pormenores descritivos e impressões subjetivas. Esses romances também dispensam as histórias construídas a partir das ações épicas e dos personagens e situações típicas, acentuando a introspecção psicológica. Vemos aqui a tendência à dissolução de elementos objetivos em percepções imediatas, comparadas estas às percepções de um observador que assiste pessoas e situações através da janela de um trem ao longo de sua viagem.

A partir desses novos elementos que surgem na época da decadência ideológica, Lukács aponta o novo conteúdo e a nova forma dos romances naturalistas:

A banalidade da vida que é combatida de modo romântico por este realismo, é retratada exclusivamente por meio de um refinamento artístico: já não são mais as determinações objetivamente carregadas de sentido que constituem o fulcro do trabalho artístico, mas a animação sensual da média banal por meio da descoberta refinada de seus detalhes picantes (LUKÁCS, 1935, p. 110).

Além de Flaubert, Zola também foi um autor que se inclinou ao novo realismo⁶⁸. Para Lukács, este autor supera as tendências românticas flaubertianas, entretanto essa superação só ocorre na imaginação.

Ele (Zola) pretende assentar o romance sobre uma base científica, substituindo a fantasia e o arbítrio da invenção pela experimentação e pelo documento. Mas essa cientificidade nada mais é do que uma variante do realismo romântico, sentimental e paradoxal de Flaubert: em Zola predomina o aspecto pseudo-objetivo do Romantismo (LUKÁCS, 1935, p. 110).

Lukács dirige críticas severas aos romances de Zola centradas diretamente no método experimental e documentário deste autor, bem como, critica a ideologia subsumida à sua obra.

Para o filósofo húngaro, é típico do período da decadência ideológica a ideia de que a literatura seria uma ciência. Essa compreensão “científica” da vida social, influenciada pela corrente positivista, só viria a subsidiar uma visão do homem como produto mecânico tanto do ambiente quanto da hereditariedade. Essa concepção mecanicista, muito presente nos romances de Zola, contribuiu para que Lukács julgasse que os mais densos e essenciais conflitos da vida social ficassem fora dos romances do autor. Outro elemento decorrente dessa visão mecanicista é que, em lugar da luta contra o rebaixamento do espírito na vida burguesa e em favor do homem, os romances de Zola e de todos os outros naturalistas focam naquilo que o homem apresenta de mais animalesco.

Lukács também critica o método e os recursos narrativos de Zola. Os recursos do romancista tendem a certa “aproximação objetiva” de um complexo social, todavia essa aproximação se dá apenas através da descrição deste mesmo complexo. Esse modo de

⁶⁸ A grande questão contida no debate do novo realismo e que incide na dissolução da forma do romance é a contraposição entre narrar e descrever. Em “O romance como epopeia burguesa”, Lukács trata da polêmica ainda com certa reserva e de maneira resumida. Suas ideias acerca dessa questão serão desenvolvidas mais amplamente em um texto publicado em 1936, denominado “Narrar ou Descrever?”. Faremos algumas referências ao texto de 36 para expor claramente as ideias de Lukács acerca de como ocorre a dissolução da forma romanesca.

representação da realidade pela literatura aponta para uma atitude passiva do escritor em relação à matéria representada e ao mundo. O romancista não participa mais ativamente do mundo que o cerca, mas se coloca, antes, como um passivo espectador.

Lukács ataca o falso objetivismo de Zola a partir de dois argumentos: 1) a identificação do típico com o banal e 2) a predominância da descrição em detrimento da representação épica das ações.

A fim de demonstrar as distinções entre a representação realista e o novo realismo, Lukács estabelece uma comparação entre duas obras literárias que possuem um cenário comum: uma corrida de cavalos. Os romances selecionados são *Naná*, de Zola, e *Ana Karenina*, de Tolstói.

Para o autor, a corrida de cavalos em Zola é representada por uma descrição minuciosa, quase monográfica. Entrementes, apesar da cuidadosa descrição realizada pelo romancista, a ligação que a corrida de cavalos estabelece com o enredo do romance é acidental, ou seja, manifesta-se como mero evento ocasional. Assim sendo, este evento não é um momento que revela os dramas pessoais dos personagens, nem desvenda os elementos fundamentais para o desenrolar da narrativa. Para demonstrar o caráter acidental da trama, Lukács afirma que a semelhança entre o nome da protagonista - *Naná* - e o cavalo ganhador da corrida é um acontecimento que não passa de mera coincidência, não atingindo uma significação real para o desenvolvimento da narrativa.

Para Lukács, o cenário da corrida em Zola é pintado tal qual um quadro em que os personagens se mostram como espectadores dos acontecimentos. Aos leitores é atribuído o papel de reles observadores.

Já em Tolstói, a corrida está tão ligada ao entrecho que o evento narrado passa de um evento casual para um evento necessário. É a partir dessa passagem que os dramas pessoais dos personagens desabrocham. Através dessa construção narrativa, Tolstói consegue elevar sua narrativa a um status épico⁶⁹. Sendo assim, o romance ganha força dramática e seus personagens

⁶⁹ A defesa da representação realista, primeiramente, está calcada na importância de uma construção literária que una de maneira orgânica o cenário, ou ambiente construído pelo autor, ao enredo da narrativa. O ambiente dos romances realistas deve carregar momento necessário ao entrecho. Isto deve ocorrer visto que é no próprio cenário e nas ações dos personagens que as vivências inter-humanas dos caracteres representados na obra ganham vida.

recebem a posição de sujeitos agentes. O leitor, em relação à obra também sofre alteração: passa de mero observador a fruidor, participando ativamente com os personagens de suas histórias.

Em Tolstói, a cena da corrida é um episódio épico na ação do romance; em Zola, uma simples descrição. Tolstói não precisa, portanto, “criar” uma “relação” entre os elementos objetivos deste episódio e os protagonistas do romance, uma vez que a própria corrida é uma parte essencial da ação. Zola, ao contrário, é obrigado a ligar a corrida ao conteúdo do seu romance de maneira simbólica, mediante a coincidência casual dos nomes do cavalo vencedor e da protagonista do romance (LUKÁCS, 1935, p. 112).

Para reforçar a teoria de Lukács acerca da distinção entre narrar e descrever, citamos um trecho em que o autor distingue a descrição do teatro redigida por Zola, em “Naná”, da descrição realizada por Balzac em “Ilusões perdidas”:

Tais problemas sociais (a questão do teatro no capitalismo) também são aflorados por Zola. Mas são descritos apenas como fatos sociais, como resultados, como *caput mortuum* da situação. O diretor do teatro, em Zola, repete incessantemente: “Não diga teatro, diga bordel.” Balzac, entretanto, representa o modo pelo qual o teatro se prostitui no capitalismo. O drama das figuras principais é, ao mesmo tempo, o drama das instituições no quadro das quais elas se movem, o drama das coisas com as quais elas convivem, o drama do ambiente em que elas travam as suas lutas e dos objetos que servem de mediação às suas relações recíprocas (LUKÁCS, 1936, p.47).

A distinção que se percebe entre participar da narrativa e observá-la está diretamente ligada à necessidade de configuração adequada das novas formas que se mostram nesse determinado período histórico - o século XIX. Para Lukács, a chave para a resposta da questão de por que a descrição tornou-se o recurso fundamental da composição literária é a análise das relações entre os indivíduos e as classes, que se tornam, neste período, mais complexas do que aquelas que existiam nos séculos XVII e XVIII.

O ambiente, o aspecto exterior, os hábitos do indivíduo podiam (por exemplo, em Le Sage) ser muito sumariamente indicados e, no entanto, a despeito dessa simplicidade, podiam constituir uma clara e completa caracterização social. A individualização era alcançada quase que exclusivamente pela própria ação, pelo modo segundo o qual os personagens reagiam ativamente aos acontecimentos (LUKÁCS, 1936, p. 51).

Longe de diminuir a qualidade artística de autores como Flaubert ou Zola, Lukács aponta que o método predominantemente descritivo utilizado por eles foi uma solução encontrada para que pudessem os autores se posicionar como observadores e críticos diante de uma sociedade burguesa que já havia se imposto.

Para Lukács, Flaubert e Zola se negaram a participar ativamente da vida em sociedade, restando-lhes, somente, o isolamento. Diferentemente de Flaubert e Zola, Balzac, Tolstói, Stendhal e Dickens se encontravam em um momento histórico distinto - a transição de

uma velha sociedade para uma nova. Eles representavam uma sociedade burguesa que, após diversas crises, estava se consolidando e participaram ativamente desse processo histórico. Consequentemente, Lukács afirma que os recursos da narração ou descrição atendem às posições tomadas por diferentes autores em suas respectivas épocas.

Os novos estilos, os novos modos de representar a realidade não surgem jamais de uma dialética imanente das formas artísticas, ainda que se liguem sempre às formas e sentidos do passado. Todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social. Mas o reconhecimento do caráter necessário da formação dos estilos artísticos não implica, de modo algum, que esses estilos tenham todos o mesmo valor e estejam todos num mesmo plano. A necessidade pode ser, também, a necessidade do artisticamente falso, disforme e ruim (LUKÁCS, 1936, p. 53).

A recusa de um duelo com a realidade e a renúncia às experiências advindas destes combates, como ocorrera com Flaubert e Zola, transpôs-se à construção narrativa dos romancistas, refletindo o isolamento e a posição de espectadores passivos que os personagens desses autores configuram.

A abstração das mais diversas concepções ideológicas desses autores, bem como a revelação das verdades humanas sai absolutamente deformada, abstrata ou diminuída de significação e se reflete nos traços accidentais que se estendem pela obra dos autores do novo realismo.

O trabalho com o enredo e sua ligação estreita e significativa e, não meramente accidental entre os conflitos dos personagens e a descrição dos cenários, também se mostra refletida nessa nova maneira de representar o mundo pela arte. Elementos estes que advêm, entre outros motivos, da resignação e recusa em relação ao contato com a participação no processo social.

Para ilustrar tais questões, Lukács ressalta uma passagem de “Madame Bovary”, de Flaubert, a qual qualifica como “uma das mais celebradas obras-primas da arte descritiva do moderno naturalismo”. Essa passagem consiste na descrição de uma feira agrícola e na premiação dos agricultores que lá se encontravam. Segundo Lukács, este trecho da obra serve apenas como cenário para receber a cena determinante da relação amorosa entre Rodolfo e Ema Bovary. O filósofo húngaro caracteriza este cenário como absolutamente casual e sem ligação estreita com o entrecho.

Na passagem da feira agrícola, em “Madame Bovary”, há uma sucessão de trechos entre o discurso amoroso dos amantes - Rodolfo e Ema Bovary - e o discurso oficial. Este trecho mostra a genialidade de Flaubert no uso da ironia, construída entre a banalidade da vida pública e da vida privada da sociedade pequeno-burguesa. Apesar da qualidade artística da descrição da cena, não se justifica o motivo da escolha de Flaubert deste cenário, bem como não se justifica a postura pela escolha das minuciosas descrições para um acontecimento essencial na vida da protagonista.

A consequência desse método descritivo para a obra, resulta na posição de espectadores que assumem os personagens diante de seus próprios destinos. Ocorre também uma autonomia do cenário, o qual acaba por possuir uma significação autônoma, destituída da ligação com os dramas da vida, como vimos na passagem da corrida de cavalos no romance “Naná”, de Zola.

Essa nova maneira de representar o mundo pela literatura - o novo realismo -, adotada por escritores como Zola ou Flaubert, possui implicações diversas para a arte, como é o caso da questão da perda da construção do status épico da ação na narrativa.

O novo realismo se baseia na descrição e na observação das coisas do mundo, deixando de lado a relação entre *práxis* e vida interior. Decorre disso, a concentração na descrição de coisas em detrimento do foco na narrativa das ações que os personagens realizam. Devido aos aspectos enunciados anteriormente, a literatura naturalista fica impedida de desvelar os traços essenciais da *práxis social* por não dar forma à conexão entre esta e vida privada dos personagens. Essa construção narrativa implica numa literatura que propõe recursos que se destinam a encobrir constantemente o esvaziamento da significação épica⁷⁰.

Ao recorrer ao método da descrição, a seleção dos elementos fundamentais para o desenrolar dos destinos humanos na literatura naturalista é, impreterivelmente, deixada de lado. Daí, a afirmação lukacsiana de que a “narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas” (LUKÁCS, 1936, p.62).

⁷⁰ Quando ocorre a impossibilidade da construção de uma narrativa de significação épica, percebe-se o rebaixamento do espírito próprio da sociedade capitalista, do qual fala exaustivamente Marx. Assim, quando a economia no sistema capitalista se desenvolve, a arte impreterivelmente sofre um processo de degradação, juntamente ao espírito e à humanidade do homem.

Quando Lukács diz que a descrição nivela as coisas, ele afirma que, na literatura naturalista, os elementos essenciais, bem como aqueles menos importantes, são descritos em pé de igualdade. Advém deste fator, uma hierarquia às avessas, na qual o elemento humano perde sua força para a mera descrição de objetos e cenários, nivelando homem e coisas no mesmo plano.

Essa falta de hierarquização das coisas colabora para que a visão de conjunto dos fatores mais essenciais que configuram os destinos dos homens fique absolutamente comprometida, pois os elementos que deveriam ser selecionados pela *práxis* como determinantes não mais o são.

Como no novo realismo não se faz mais necessário o trabalho de seleção de elementos que possuam conexão com o conflito principal, ocorre o esvaziamento da ligação entre as coisas e o papel que estas possuem nos acontecimentos humanos da narrativa. Pois essas mesmas coisas só adquirem significação quando ligadas às ideias que os autores possuem do mundo.

As coisas por si só não adquirem significação sozinhas. Somente por meio da mediação entre homem e espaço que se pode alcançar a construção poética numa narrativa. Essa seleção épica é perdida e esvaziada nos romances naturalistas, os quais tornam-se um sucedâneo de quadros estáticos que se seguem sem qualquer articulação, fragmentados.

Lukács criticava severamente a técnica naturalista por ir contra o humanismo e por acentuar a alienação em um momento crítico do desenvolvimento histórico. Para o autor, apenas coisas devem ser descritas, fatos humanos devem ser narrados. Caso contrário, há um esvaziamento de sentido da realidade social. Como coisa não é mais possível ao homem ser um sujeito agente, criador de si mesmo, portador de seu próprio destino e, sim, um espectador de sua própria vida.

Esse fato torna o homem impotente diante de seu destino. Na representação realista, ao contrário, os destinos humanos são figurados em primeiro plano. Esses destinos são narrados e seus personagens podem se constituir como típicos (estes caracteres emanam da realidade, não são apenas um *a priori* abstrato). Decorrente disso, na literatura realista - na grande arte - o reflexo da realidade no reflexo artístico pode se constituir adequadamente.

O caráter caótico com que a realidade se manifesta na observação da vida cotidiana cede lugar a uma representação estruturada. Nela, a essência encontrou uma nova forma artística e a

realidade - e unidade da essência e da aparência - se manifesta de forma imediata, evidente e sensível (FREDERICO, 1997, p. 55).

A grande motivação do leitor no decorrer de um romance é exatamente a análise dos destinos dos personagens que constroem as narrativas. Queremos saber quem eles realmente são e aquilo que realmente pensam. Desejamos descobrir seus vícios e virtudes e nos emocionarmos com o descortinar de suas trajetórias. Quem não dedicou horas e horas em uma poltrona quando se apossou de um exemplar de “Ana Karenina”, seguindo atentamente e angustiadamente suas páginas a fim de saber qual seria o destino da personagem que dá nome à obra? Quando os personagens de uma trama não agem e não colhem o fruto de suas ações, não há como o leitor conhecê-los. Seus destinos jamais podem ser revelados de maneira fiel ou confiável se os personagens não intervêm na realidade.

O reflexo da realidade na obra de arte fica sempre comprometido quando o personagem é passivo e se nega ao confronto com o mundo. Quando o personagem não intervêm na realidade, colheremos dele eventos isolados que se colocam uns após os outros, sem ligação alguma. Quebra-se, assim, o fio narrativo gerado pelo conflito central e a descrição de estados de ânimo ou de espírito dos personagens que encabeçam a trama. A narrativa, então, perde sua significação épica. Sendo assim, podemos afirmar que o quadro que possuímos de um romance naturalista é tal qual o de uma natureza morta, pois todo elemento vivo, bem como as relações orgânicas, se perdem completamente.

Os personagens dos romances naturalistas não passam, para Lukács, de homens que não podem estabelecer relações com os objetos descritos. Sendo assim, resta aos seus autores a representação de sujeitos e situações medíocres e superficiais, pois o recurso da tipicidade se distancia quando não é estabelecida a conexão entre *práxis* e vida particular dos personagens típicos. E, se o seu autor recorre a uma descrição do ponto de vista psicológico de seu personagem, certamente perderá a onisciência própria do narrador, perdendo o controle e o fio condutor da narrativa. Consequentemente, coloca-se o autor no mesmo plano do personagem, perdendo o fator do distanciamento, que é impreterível para a construção de uma narrativa de alto valor literário.

À falsa vastidão dos horizontes do mundo externo corresponde, no método descritivo, um estreitamento esquemático nas caracterizações humanas. O homem aparece como um “produto” acabado de componentes sociais e naturais de várias espécies. A

profunda verdade social do entrecruzamento no homem de determinantes sociais com qualidades psíquico-físicas acaba sempre por se perder (LUKÁCS, 1936, p. 75).

Além de todas as implicações geradas pelo método descritivo, há possibilidade de que os pormenores descritos nessas obras ganhem status de significação autônoma. Ocorre, assim, a desintegração da composição. Quando esta se desintegra por completo, fica o romance impossibilitado da representação da totalidade viva do processo social.

Compreendendo as contradições que movem a realidade social, a fim de que o romancista alcance a representação do automovimento da totalidade na obra de arte, pressupõe-se que o autor possua uma concepção de mundo sólida e construída por experiências concretas de vida. Quando isso ocorre, o autor observa a realidade objetiva em todo o seu automovimento. Quando falta essa compreensão organizada e concreta dos elementos básicos da vida e do mundo, não se tem também uma construção épica ordenada. Desta forma, o recurso exagerado da descrição visa suprir uma concepção de mundo frágil, inacabada e fragmentada.

Munido de uma visão concreta de mundo, o escritor está habilitado a construir um protagonista que à sua volta compreenda o mundo em sua totalidade orgânica e em sua riqueza de contradições. Quando esse elemento não se dá e o autor se afasta também das vivências sociais, afasta-se ele do elemento vivo e orgânico da realidade social. Este afastamento torna as questões ideológicas somente um aparato abstrato, elemento que reflete também na construção dos personagens, que acabam por se tornar superficiais.

Outro debate fundamental tecido por Lukács acerca da dissolução do romance é o equívoco ao qual se incorre ao considerar o novo realismo como método de composição próprio da expressão do capitalismo “feito e acabado”. Segundo Lukács, este caráter “acabado” do sistema capitalista não define ou encerra a revolta, a luta e o desenvolvimento dos homens na história. Por mais que o desenvolvimento do modo capitalista de produção rebaixe o espírito e a humanidade do homem, o indivíduo, imerso na sociedade burguesa, sofre impreterivelmente com as transformações e as lutas travadas dentro desse processo histórico. Logo, esse sujeito encontra-se constantemente em processo de transformação – é sempre um vir-a-ser –. Ressalta-se, assim, que a desumanização do homem no sistema que estamos inseridos não é “acessória de nascença”, senão resultado de um processo de vivências em um determinado contexto histórico. Este elemento implica aos escritores naturalistas uma representação do sistema capitalista em

que as lutas são escassas. O que se representa são apenas os efeitos do capitalismo e da vida burguesa.

Em outras palavras: não se narra como um homem chega a se adaptar gradualmente, no curso do romance, ao capitalismo “acabado”, de vez que o personagem revela desde o início traços que só deveriam aparecer nele como resultado de todo o processo. Por isso, o sentimento vem diluído, enfraquecido e abstratamente subjetivizado no curso do romance. Não nos vemos em face de um homem vivo que compreendamos e amemos como tal e que no curso do romance vá sendo espiritualmente deformado pelo capitalismo; vemo-nos, isso sim, em face de um morto que passeia no palco das imagens, as quais são descritas com consciência cada vez mais clara do seu ser morto (LUKÁCS, 1936, p. 83).

A partir disso, Lukács conclui que o reflexo da realidade, gerado pela composição naturalista, é deformado. Seus autores representam involuntariamente a inumanidade própria do sistema capitalista e seus personagens acabam por suavizar uma possível revolta contra a desumanização do homem.

Diferentemente das composições naturalistas, a literatura realista, tal qual Lukács a concebe, aponta os momentos mais altos de autoconsciência de um determinado autor em um momento particular da história. Ela representa a captação da essência de um determinado período e das tendências do desenvolvimento histórico. Se pode dizer que o realismo é um movimento de tomada de posição perante uma realidade completamente tomada pelo avanço bárbaro do capitalismo, em que o fetichismo e a reificação das relações sociais são elementos de alienação já estabelecidos.

A defesa de Lukács da literatura realista é, logo, a defesa de um instrumento que permite ao autor a reprodução do movimento da totalidade, isto é, de uma realidade social vista como uma estrutura articulada que comporta em si uma unidade contraditória entre aparência e essência. É um brado em prol do humanismo que se vê numa descendente com o avanço do sistema capitalista.

O realismo é um movimento que traz consigo a tarefa de refletir a realidade social como um elemento dinâmico, repleto de mediações e contradições entre essência e aparência. Estaria entregue ao verdadeiro artista a tarefa de representar a realidade social autêntica, e não uma falsa impressão desta. Sendo assim, o escritor realista mostra toda a sua grandeza quando demonstra a capacidade de reordenar a representação caótica da realidade objetiva se utilizando de instrumentos da literatura a fim de representar uma imagem articulada dessa realidade. Isso só

é possível caso o artista tenha a sensibilidade da percepção da totalidade, entendida neste momento por Lukács, como um princípio ordenador da realidade que permite a superação da imediatez e, conseqüentemente, de uma realidade fetichizada.

A arte verdadeira, portanto, promove uma ruptura na fetichização por conta de seu caráter humanizador: ao refletir de forma sensível a trajetória dos homens, o romancista, por exemplo, põe em evidência (sob a forma épica, cômica ou trágica) a condição humana às voltas com os fatores sociais que bloqueiam possibilidades de desenvolvimento humano. E, ao fazer isso, o escritor toma partido, defendendo apaixonadamente a humanitas ameaçada pelas formas desumanizadoras de opressão (FREDERICO, 1997, p. 34).

É importante delimitarmos aqui a ideia de totalidade que Lukács comporta neste momento de sua trajetória intelectual, ideia esta que difere substancialmente da concepção de totalidade subjacente a “A Teoria do romance”. Em “O romance como epopeia burguesa”, Lukács assume a concepção de totalidade de Marx, diferentemente daquele de “A Teoria do Romance”, que assumia a concepção de totalidade hegeliana.

No caminho de Lukács a Marx, entretanto, Hegel não deixa de ser importante. Contudo, a acuidade da dialética marxista e da correta concepção da importância das mediações na representação da totalidade passam a ser fundamentais. Partindo da concepção de totalidade adotada por Marx, Lukács irá direcionar toda a sua teoria estética na busca por um romance que retratará a realidade objetiva em sua totalidade viva, despida de abstrações⁷¹.

A fim de delimitarmos o conceito de totalidade neste momento da trajetória de Lukács, é importante tecermos algumas considerações acerca da teoria de Marx. Na concepção marxista, só podemos conhecer um dado visível presente na realidade objetiva quando ultrapassamos sua positividade e negamos sua imediatez, de modo a referirmos o dado às determinações da realidade. O exemplo mais comum dessa teoria do conhecimento é a questão da mercadoria, a qual se apresenta como um dado empírico, uma positividade. Contudo, somente através de uma análise que ultrapassa e supera a imediatez pode se observar um não-ser que compõe a mercadoria - o valor -.

Os objetos que nos cercam cotidianamente, à primeira vista, acabam por ser tomados como realidades por causa de sua insuspeitada imediatez. Para não recair neste problema, a

⁷¹ Como o próprio Lukács acentuou em seu prefácio a “A teoria do romance”, a concepção que o autor possuía da realidade ainda sofria uma influência considerável da filosofia idealista, elemento que tornava as abstrações inevitáveis.

dialética exige que se vá além dessa percepção imediata, para que os dados da realidade sejam realmente conhecidos.

Ao propor o método do realismo na literatura – que pretende a representação do automovimento da totalidade – percebemos que Lukács propõe também um reflexo da realidade que ultrapassa a visão imediata dos dados da realidade. Essa superação é extremamente importante, pois é através dela que uma realidade desfetichizada poderá descortinar-se aos olhos do leitor. Quando Lukács enfatiza a superação da imediatez, ele está em busca de uma reprodução do automovimento da realidade em toda sua totalidade viva.

Essa mesma totalidade representada pela obra de arte na literatura não é mais um construto abstrato ou, como diz Celso Frederico, uma “reivindicação utópica”, tal qual concebida pelo jovem Lukács de “A Teoria do Romance”. É, todavia, o reflexo da realidade que se constrói a partir de uma visão que compreende a realidade como um todo que comporta em si diversas tensões, antagonismos, contradições.

Para que a visão de conjunto – da totalidade – exista, é necessário que a concepção da realidade seja mediada por categorias que aprofundem cada vez mais os dados da realidade, para que, enfim, os tornem cada vez mais concretos. Para que essa mediação se dê na obra de arte, compondo um reflexo justo da realidade, o uso de dois recursos essenciais é necessário: 1) o da tipicidade e 2) o da ação⁷².

Sobre as diferenças marcantes entre a questão da totalidade na obra de juventude de Lukács e seus textos sobre o realismo, citamos uma passagem longa, contudo, bastante elucidativa da dissertação de mestrado de Ana Cotrim:

[...] a análise madura de Lukács sobre o novo gênero burguês evidencia como a sua teoria juvenil apreendia de maneira fenomênica e sintomática⁷³ as contradições que compõem a forma do romance e a oposição de epopéia clássica e romance fundada no contraste entre as formas sociais em que emergiram. De fato, a epopéia se funda numa “unidade de interior e exterior”, na medida em que se constitui como totalidade unida

⁷² Sem personagens e situações típicas não se tem a reprodução da totalidade. A exigência da união do individual com o geral nos personagens de uma obra literária, bem como nas situações transcorridas durante determinado enredo torna-se um pressuposto na representação da totalidade.

Devemos ressaltar a intrínseca relação da ação e da tipicidade, pois é só através da *práxis*, do embate de um destino individual com o mundo, que a verdade do processo social poderá ser mostrada. Sendo assim, a totalidade só pode ser representada em toda sua riqueza e organicidade se no romance figura a conexão entre a *práxis* e o destino individual de uma figura típica de seu tempo histórico. Somente deste modo os conflitos, tensões e tendências mais essenciais de uma época podem ser representados adequadamente em sua totalidade.

⁷³ Essa concepção fenomênica e sintomática se configura para a autora devido ao entendimento de Lukács da forma social do capitalismo como o grau último de realização humana, bem como pela influência idealista de Lukács em seu período de juventude.

desprovida de contradições internas: nesse sentido, indivíduo e sociedade não se distinguem, e a epopéia podia encontrar uma “representação sensível da exterioridade” – ou seja, encarnar no destino de um indivíduo as tendências da sociedade como um todo. Igualmente, essa possibilidade é perdida para o romance, mas não pelas razões que o jovem Lukács aponta: ele compreende a separação de vida pública e vida privada, decorrente da contradição fundamental da forma social capitalista – a produção social e a apropriação privada – como o abismo intransponível entre sujeito e objeto, interioridade e exterioridade. Com isso, não compreende o mundo social como totalidade contraditória que fundamenta tanto a multiplicidade e desenvolvimento subjetivo e objetivo, como a ausência de um sentido comunitário e ético. Entende-o, idealisticamente, como um mundo carente da totalidade entre as esferas subjetiva e objetiva. Assim, a concepção juvenil conduz o autor a considerar que o caráter épico do romance, a sua representação da totalidade exterior, se realiza na representação da luta subjetiva de um indivíduo contra a nulidade da vida efetiva na sociedade. Trata-se da luta do indivíduo contra a sociedade. Na concepção madura, contudo, a possibilidade épica é fundamentada no desenvolvimento objetivo que o capital imprime na vida social no sentido de criar uma verdadeira totalidade social (contraditória). E a representação da totalidade se realiza pela figuração dos indivíduos em luta na sociedade, na qual as próprias contradições sociais emergem como problemas individualmente vividos (COTRIM, 2009, p.266,267).

O avanço deste novo modo de representação artística configura a decadência da burguesia como classe e também vai na contra mão da definição lukacsiana do romance como forma burguesa de luta contra a degradação do homem no capitalismo.

O “novo realismo” reduz o humano ao estado de coisa e a coisa (mercadoria) alcança o status de elemento ativo da realidade. As mercadorias, ou seja, as coisas passam a se apresentar como elementos autônomos na realidade social, diferentemente da arte realista.

Para Lukács, o realismo em arte significa, antes de mais nada, o realismo diante da própria vida, isto é, uma predisposição para a objetividade, para a inteligência crítica dos fenômenos e eventos humanos. Defendê-lo é posicionar-se a favor do homem – da razão e da luta emancipatória travada pelo socialismo e pelo humanismo democrático (PATRIOTA, 2010, p. 36).

Para Lukács, “Flaubert e Zola constituem a última virada no desenvolvimento do romance” (LUKÁCS, 1935, p. 113). É neles que, primeiramente, se manifesta a dissolução da forma do romance. Em seu desenvolvimento subsequente, o gênero “oscila entre os dois extremos, igualmente falsos, da “cientificidade” e do irracionalismo, do fato bruto e do símbolo, do documento e da “alma” ou da atmosfera” (LUKÁCS, 1935, p. 113).

O desenvolvimento do romance mais recente, posterior a Zola e a Flaubert, não é analisado por Lukács, visto que o autor ressalta a impossibilidade de realizar este feito. O filósofo apenas ressalta que o progresso das tendências literárias provenientes do momento da

decadência ideológica burguesa desembocou no falseamento e na deformação do reflexo da realidade, bem como contribuiu à barbárie fascista.

2.4.5. “As perspectivas do romance socialista”

O último período que Lukács descreve intitula-se “As perspectivas do romance socialista”. Este momento consiste historicamente no amadurecimento da consciência da classe proletária. Esse fato histórico gera novos debates em relação ao método de figuração de um novo conteúdo pelo romance.

Lukács parte da concepção de que o problema central da estética do romance consiste na questão da degradação do homem na sociedade burguesa capitalista. A partir dessa afirmação, ele recorre a Marx, mais precisamente à obra “A Sagrada família”, no sentido de demonstrar as diferentes atitudes que o proletariado e a burguesia tomam frente ao problema do rebaixamento do espírito advindo do sistema capitalista de produção.

A posição de Marx consiste em afirmar que tanto a classe possuidora como o proletariado representam, ambos, o mesmo auto-estranhamento diante da vida burguesa. Todavia, o encaram de formas distintas. A classe possuidora sente-se confortável nessa situação, visto que compreende que ele é, como diz Marx, “sua própria potência”, além de reconhecer nele a “aparência” de uma existência humana. O proletariado vê-se, nas palavras de Marx, “aniquilado” nesse estranhamento, pois ele representa sua impotência e a realidade de uma vida que não mais pode ser chamada de “humana”.

A partir da distinção entre as atitudes da classe burguesa e do proletariado frente à questão da capitalização da vida, a classe proletária acaba por encontrar na própria degradação a revolta contra o rebaixamento do espírito. Lukács afirma, citando Hegel, que essa revolta da classe proletária se dá pela contradição entre a natureza do proletariado em comparação com a existência que cabe a essa classe no sistema capitalista. Existência esta que nega qualquer possibilidade de vida autêntica, emancipada, “humana”. Sendo assim,

[...] o proletariado, com sua consciência revolucionária de classe, tem condições de compreender toda a dialética do desenvolvimento capitalista; a classe operária vê na sua posição o aspecto revolucionário “destruidor” que subverterá toda a velha sociedade; ela sabe também que o capitalismo é o lado ruim que suscita o movimento, que faz a história gerando a luta (LUKÁCS, 1935, p. 115).

A partir da posição dessa nova classe que emerge – o proletariado –, o romance incorporará em sua temática algumas mudanças. Essas mutações estão centradas na questão de que tanto para o proletariado quanto para o romancista socialista “a sociedade não é um mundo “feito” de objetos cristalizados: a luta de classes do proletariado faz surgir um mundo em que a atividade espontânea dos homens pode se desenvolver com heroísmo” (LUKÁCS, 1935, p. 115). Em linhas gerais, o proletariado volta sua luta pela sua existência individual, o que pressupõe uma organização da classe operária no sentido de aniquilar o capitalismo.

A luta de classe do proletariado pela derrubada do capitalismo, pela liberdade individual e pela construção de diversas organizações que trabalhem em prol desses objetivos são realizações heróicas dessa classe. O proletariado mostra ao mundo que há uma possibilidade da atividade espontânea dos homens se realizarem heroicamente. Segundo Lukács, a “luta do proletariado pela sua própria existência individual implica necessariamente a luta pela organização revolucionária de toda a classe operária com vistas a derrubar o capitalismo” (LUKÁCS, 1935, p.115).

Dessa maneira, o operário consciente só pode ser figurado como herói “positivo”.

A partir da consciência de que o proletariado significa a dissolução revolucionária da sociedade burguesa, a partir das formas da luta de classes proletária, a partir da unidade necessária dos proletários em organizações de classe (sindicato, partido), a partir dos problemas da própria luta de classes - a partir daí surge necessariamente a possibilidade de figurar o operário consciente enquanto herói “positivo” (LUKÁCS, 1934, p. 186).

Esse personagem luta contra a degradação do homem e contra o rebaixamento do espírito na sociedade capitalista, ele não é mais o mesmo representante dos romances burgueses que Hegel exigia – aquele que se reconciliava com a realidade e que a ela se adaptava. Passa, então, esse novo tipo de romance a resgatar características da epopeia adaptadas a uma nova perspectiva histórica nascente – a edificação da sociedade comunista.

Esta nova aproximação da epopeia ficará ainda mais clara se lembrarmos que, enquanto nos romances burgueses, mesmo nos maiores, os problemas sociais objetivos podiam se expressar somente de maneira indireta, pela representação da luta dos indivíduos entre si, aqui, na organização de classe do proletariado, na luta de classe contra classe, no heroísmo coletivo dos operários, manifesta-se um elemento de estilo próximo da essência da epopeia antiga: a luta de uma formação social contra outra (LUKÁCS, 1935, p. 115).

O realismo socialista, após a tomada de poder do proletariado, consiste, para Lukács, num modo novo de representação do romance. Sua tarefa é a de representar a luta do proletariado contra a desumanização advinda do sistema capitalista, mostrando quem é este novo homem que surge neste momento histórico particular.

Essa luta da classe proletária insufla nos homens uma força adormecida que os inclina à ação, transformando esses mesmos homens, muitas vezes, em chefes das massas. Este “acordar” para a ação revela possibilidades novas, bem como manifesta nesses homens capacidades que, até então, eles desconheciam. Com o crescente desenvolvimento do homem proletário na edificação do socialismo, o romance aproxima-se da epopeia antiga. Essa aproximação manifesta-se justamente nos traços característicos do homem proletário, traços estes que se assemelham aos dos heróis épicos.

Esse novo desabrochar dos elementos da epopéia no romance não é uma simples recuperação artística da forma e do conteúdo da antiga epopéia (da mitologia, por exemplo), mas nasce necessariamente da emergente sociedade sem classes, sem romper as ligações com o desenvolvimento do romance clássico (LUKÁCS, 1935, p. 116).

É importante observarmos que, por mais que o romance socialista aproxime-se daquele heroísmo épico do mundo grego, jamais podemos revivê-lo, visto que a quadratura histórica e filosófica que se impõe é absolutamente distinta daquela de outrora⁷⁴.

O representante mais grandioso deste período é Gorki. Para Lukács, foi este autor quem captou as novas tendências que surgiram com a emergência do proletariado e as expressou da forma mais adequada. A importância de Gorki é fundamental, pois ele carrega tanto as influências dos grandes romancistas realistas – como Tolstói, com quem matinha relações pessoais – como a reelaboração rumo às representações do realismo socialista.

É importante lembrarmos que Lukács sempre reforçou a importância do legado histórico-universal da civilização para o homem socialista, o que também procede no âmbito da produção estética. Vejamos as considerações de Patriota acerca da questão:

A defesa do humanismo clássico alemão e a profissão de fé no socialismo são, no ideário lukacsiano, atitudes que não apenas convergem, mas se complementam e reforçam mutuamente. Se os valores legados pelos humanistas alemães encerram princípios revolucionários (transmitidos pelo Iluminismo francês), o socialismo, que

⁷⁴ Veremos essa questão mais amplamente em 2.5. A recepção de “O romance como epopeia burguesa”.

representa uma fase superior da história, não pode ser entendido senão como herdeiro, guardião e agente catalisador da tradição humanista (PATRIOTA, Apresentação, 2010, p. 94,95).

Outro atributo de Gorki e suas obras analisado por Lukács é a ligação que este estabelece com a vida cotidiana, o que o filósofo húngaro chamará de “cultura da vida”. Para o filósofo húngaro, é a partir e em função da vida cotidiana que a cultura de qualquer escritor de alto valor se engendra.

Vemos, então, um alto valor atribuído por Lukács às vivências variadas e à sensibilidade moral daqueles que representam o mundo através da arte literária. Lukács está realmente preocupado com aproximação do artista e do intelectual à vida cotidiana e às experiências que esta reclama e vê, em Gorki, um exemplo dessa aproximação.

O que distingue Gorki da maior parte dos escritores burgueses de seu tempo é este enraizamento no solo da cotidianidade. Sua grandeza humana e literária deve-se a uma sensibilidade que não se elabora unicamente através de livros, mas sim, e principalmente, através de experiências humanas reais, vividas plenamente nas forjas onde, a ferro e fogo, o destino do homem comum é moldado (PATRIOTA, Apresentação, 2010, p. 95).

Essa diversidade de experiências de Gorki o mantém, segundo Lukács, como um autor sempre atual. Outra questão levantada por Lukács acerca desse autor é a relação intrínseca entre a produção literária deste e a propaganda revolucionária. Apesar dessa relação, Lukács não deixa de observar que Gorki e sua obra nunca foram panfletários. Vejamos as considerações de Lukács acerca desse ponto em seu texto “O libertador”, de 1936, publicado na *Internationale Literatur*, que consiste num elogio fúnebre ao escritor russo.

Gorki, como poeta, nunca é panfletário. O publicismo ajuda-o não só a contemplar a vida mais de perto – a vida em suas forças moventes, em seus tipos predominantes, em seus conflitos típicos, mas também a integrar-se ativamente nas lutas de seu tempo. Ancorado no patrimônio adquirido de suas ricas vivências, no profundo labor poético exercido sobre um material humano substancial, Gorki habilita-se a desvelar e configurar não a superfície da vida, mas os decisivos e reais movimentos humanos e seu espelhamento na alma. Por isso ele toma sempre um grande impulso ao se lançar sobre um problema, por isso mergulha tão fundo no passado, na história e na gênese dos tipos importantes do presente. O futuro historiador da nossa revolução, o pesquisador daqueles entulhos que tiveram de ser removidos para a fundação da sociedade socialista, irá dizer sobre esta obra viva o que Engels disse a propósito de Balzac: “aprendi mais com ele – inclusive nos pormenores econômicos – do que com todos os historiadores profissionais, economistas e estatísticos dessa época juntos” (LUKÁCS, 2010, p. 100).

Marcamos, então, nesse último período descrito por Lukács, a importância da cultura da vida na construção do romance socialista. A partir desse aspecto, podem, então, surgir personagens que alcancem algum espaço de realização na vida capitalista, na luta contra a bestialização humana, configurando heróis autênticos com traços bem marcados de positividade.

Seguiremos, então, à descrição da recepção de “O romance como epopeia burguesa” quando de sua apresentação por Lukács em um congresso para esclarecermos, entre outras questões, a temática da positividade, e as críticas dirigidas ao autor acerca de sua escolha metodológica na concepção de sua teoria do romance.

2.5. A recepção de “O romance como epopeia burguesa”

Quando o texto “O romance como epopeia burguesa” fora apresentado em forma de comunicação em um congresso, seguiram-se duas intervenções importantes. A primeira delas fora do historiador da literatura, de vertente sociologizante, V. F. Pereverzev (1882-1968) e, a segunda, do especialista em literatura da Europa ocidental V. R. Grib (1908-1940), colega de Lukács na revista *Crítica literária*.

Pereverzev inicia sua fala salientando que o único elemento interessante do ensaio “O romance como epopeia burguesa” consiste naquilo “que diz respeito à problemática do estilo: a parte da comunicação onde se fala do aparecimento dos romances de estilo diferente” (PEREVERZEV, anexos, 1935, p. 118). No entanto, ao trazer essa questão, Pereverzev salienta que os termos estilísticos utilizados pelo filósofo húngaro “[...] podem ser aplicados, indiferentemente, a qualquer gênero literário ao se estudar a história da literatura da sociedade burguesa” (PEREVERZEV, anexos, 1935, p.118).

Na concepção de Pereverzev, as categorias estilísticas propostas por Lukács são deveras universais e, afim de que pudessem ser utilizadas em uma análise histórico-literária concreta, deveriam sofrer um trabalho profundo de distinção umas das outras.

Outra colocação realizada por Pereverzev consiste na crítica ao método lukacsiano de composição de “O romance como epopeia burguesa” no que tange à definição do gênero romanesco que, segundo Pereverzev, foi considerado velho e superado. Seguimos citando o expositor:

O gênero literário do romance é definido com base na relação entre esta forma e a epopéia, ou melhor, o *epos*, como diz o expositor. E por *epos*, evidentemente, entende-se apenas uma forma especial de *epos*, a epopéia heróica. Somente ela é considerada *epos*. Mas isso não está certo; o conceito de *epos* é bem mais amplo: *epos* não é somente a canção heróica, é também o conto de magia, a novela e muitas outras coisas. O *epos* divide-se em uma grande quantidade de formas. No âmbito do *epos*, encontra-se uma coisa como o romance e uma coisa como a epopéia, entre outras (PEREVERZEV, anexos, 1935, p. 120).

Sendo assim, Pereverzev critica justamente uma “tal arbitrariedade” no método de Lukács em aproximar o romance exclusivamente da epopeia em detrimento de aproximá-lo de outros gêneros, como a novela ou o conto de magia.

Outra questão suscitada pelo expositor é a de que Lukács não considera obras como “A Henriada”, de Voltaire, ou a “Eneida”, de Virgílio, textos pertencentes ao gênero épico. Isso se dá porque Lukács, segundo Pereverzev, afirma que a epopeia é um gênero característico e próprio do primeiro período da existência da humanidade, logo, obras que se formaram após este período não podem ser consideradas epopeias.

Pereverzev também aponta que, na intenção de defender sua teoria, Lukács “[...] é obrigado a fazer no romance o mesmo corte que fez no poema épico” (PEREVERZEV, anexos, 1935, 121). Sendo assim, o expositor afirma que resulta desse processo que o romance seja um gênero que tem a sua existência circunscrita à sociedade burguesa, não podendo expandir sua existência para além dessa sociedade. Ele também discorda de Lukács e aponta algumas obras que, segundo ele, se inserem no gênero romanesco e estão localizadas temporalmente antes da estruturação da sociedade burguesa. A fim de defender sua posição, Pereverzev cita algumas obras as quais ele entende como romance, entre elas se encontra “O Asno de Ouro”, de Apuleio, considerada pelo historiador um “romance típico”.

Em relação ao desenvolvimento do romance, Pereverzev acentua que as considerações de Lukács pecam pela falta de lógica, pela abstração e por uma visão a-histórica. O expositor defende que Lukács, ao falar de uma nova eclosão do romance a partir do romance socialista, deveria afirmar um reaparecimento do *epos* heroico, da poesia homérica, ao invés de afirmar a continuidade do romance numa futura sociedade comunista. Pereverzev defende este pressuposto porque, em suas palavras, “[...] nas novas relações sociais teremos um espírito heróico, teremos uma fusão dos indivíduos com a coletividade, e não haverá a contradição que havia com a burguesia” (PEREVERZEV, anexos, 1935, p. 122).

Sendo assim, para o expositor, a teoria de Lukács aponta uma falha metodológica justamente por desconsiderar questões históricas. Para que o problema fosse resolvido, Pereverzev sugere que o romance deva ser estudado não só em sua relação com a epopeia, senão em sua relação com outros gêneros literários, pois acredita ser o romance uma “forma literária puramente sincrética”.

Encerrando sua fala, Pereverzev conclui:

Se aceitarmos a tese de que a única condição para o surgimento da epopéia – por exemplo, no mundo antigo, da epopéia homérica – foi a unidade entre o indivíduo e a coletividade, poderemos concluir que onde há esta unidade deve nascer o *epos*. Mas onde está o *epos* do proletariado, em relação ao qual nós constatamos a presença desta condição? (PEREVERZEV, anexo, 1935, p. 124).

Percebemos a todo o momento que, em sua crítica a Lukács, Pereverzev insiste que a teoria do filósofo húngaro não se fundamenta por não levar em consideração os fatos históricos concretos, bem como por não abarcar o aspecto factual da realidade em sua totalidade. O exemplo no qual se apóia Pereverzev é a afirmação de Lukács de que o romance persistirá em uma sociedade sem classes – comunista –, onde, para Pereverzev, a unidade entre indivíduo e coletividade será um dado histórico que possibilitará o surgimento do *epos* heroico.

Aqui está posta uma questão complexa, pois Pereverzev diz textualmente que Lukács afirma que “a sociedade burguesa não oferece campo, não dá material para a construção de um romance com um herói positivo” (PEREVERZEV, anexos, 1935, p. 123). Essa problemática da positividade do herói no romance só pode ser entendida quando da leitura das considerações que Lukács realiza acerca das perspectivas do romance socialista no momento em que disserta acerca de Gorki. Todavia, “O romance como epopeia burguesa” não nos oferece realmente uma resposta clara à crítica de Pereverzev. O ensaio nos apresenta, apenas, alguns apontamentos acerca da questão.

O importante é deixar claro que Lukács realmente acredita na positividade dos heróis romanescos, e essa positividade vem traduzida no desenvolvimento do indivíduo e de sua subjetividade no decorrer de sua trajetória de vida. O indivíduo ainda pode encontrar espaços de realização, sobretudo na sociedade capitalista, como Lukács admira nas obras de Gorki.

Não é o objetivo dessa pesquisa identificar na obra de Lukács personagens ou romances onde há a presença de positividade em seus heróis, entretanto apresentar uma resposta

a essa crítica de Pereverzev, pois entendemos que “O romance como epopeia burguesa” não nos fornece uma resposta definitiva e profunda acerca dessa questão, podendo resultar em falseamentos teóricos.

Tal qual dissemos no início dessa seção, são duas as intervenções realizadas após a apresentação do texto de Lukács. O segundo expositor é V. R. Grib, teórico que se propõe a realizar a defesa de Lukács das críticas dirigidas por Pereverzev. Diferentemente deste, que assume um tom de discordância acerca da teoria do romance formulada por Lukács, Grib está em concordância com as teses de Lukács acerca do gênero romanesco e realiza a defesa de filósofo húngaro trazendo a teoria de Marx à tona, contrapondo-a ao discurso de Pereverzev. Seguiremos, então, ao discurso de Grib. Logo no início, o expositor ataca o discurso de Pereverzev sobre a falta de historicidade e a abstração das categorias utilizadas por Lukács em sua teoria do romance. Essa investida está apoiada no método de análise marxista que defende o estudo da forma madura de um fenômeno para que se possa compreender a sua forma embrionária. Em outras palavras, podemos dizer que a forma mais desenvolvida do fenômeno explica a menos desenvolvida.

No âmbito da estética, Grib afirma:

Uma tese axiomática para todo estudioso que se considere marxista é: quando se trata de um fenômeno literário que nasce, amadurece e decai, para estabelecer suas peculiaridades típicas é necessário partir de sua forma clássica madura. Este trabalho não exclui o estudo da forma embrionária do fenômeno, tampouco exclui o estudo do período de sua decadência, antes, pressupõe-nos como uma integração necessária (GRIB, anexos, 1935, p. 125).

Procede Grib em seu discurso afirmando que, se Lukács parte do método de análise de Marx para construir sua teoria do romance, como pode ser esta acusada de a-histórica ou abstrata? Seguimos citando Grib

Pode-se acusar Marx de mutilar a realidade e deformar os fatos só porque na análise das categorias da sociedade capitalista ele parte sempre da história do capitalismo inglês? (GRIB, anexos, 1935, p. 125).

Grib afirma que Pereverzev se concentra somente nas paridades formais entre as obras caracterizadas como epopeias e desconsidera o material. Quando realiza este procedimento,

Pereverzev, nas palavras de Grib, desconsidera exatamente aquilo que Marx disse nas *Teorias da Mais-Valia*.

Marx afirma nessas teorias que há duas formas distintas de epopeia: 1) a epopeia grega ou orgânica, que consiste numa forma natural, total e 2) a epopeia artificial, ou seja, aquela que tem seu surgimento na idade moderna e que consiste numa tentativa de ressurgimento da epopeia grega, a qual não pode mais ser reproduzida na vida moderna.

Ao centrar-se essencialmente nas semelhanças formais entre as diferentes formas de epopeia, Pereverzev desconsidera as diferenças materiais das duas obras. Seguimos citando Grib acerca dessa questão:

[...]V. F. Pereverzev, sem se preocupar em penetrar a fundo no material e em ver aquilo que distingue as coisas: se ele tivesse feito isso, teria visto que estas diferenças constituem a essência dos *Lusíadas* de Camões, enquanto a semelhança formal extrínseca deste poema com a *Iliada* é um tributo à tentativa de ressuscitar artificialmente uma forma artística não mais reproduzível (GRIB, anexos, 1935, p. 125).

Outra crítica dirigida por Pereverzev a Lukács concentra-se num tal “esquecimento” deste autor da “sociologia de Marx”. Esse esquecimento decorre do fundamento único da epopeia lukacsiana ser, segundo Pereverzev, a “unidade entre o indivíduo e a coletividade”. Nota, então, o expositor, a partir deste fundamento lukacsiano, “[...] uma forma de expressão demasiado abstrata às contradições sociais de classe [...]” (GRIB, anexo, 1935, p. 128).

Grib defende Lukács afirmando que Pereverzev deveria tê-lo lido de modo mais atencioso, pois a questão da unidade entre indivíduo e coletividade não é o único fundamento da epopeia na teoria de Lukács.

Outro ponto tocado por Grib é sobre a questão colocada por Pereverzev acerca da concentração de Lukács nos romances burgueses e não nos romances medievais ou antigos quando de sua exposição acerca da definição do gênero. Pereverzev ainda lança o seguinte questionamento: Não existiu anteriormente o romance? e pede a Lukács que demonstre com fatos se o romance realmente ocupa o lugar de gênero literário dominante na sociedade burguesa.

Em sua exposição, Grib justifica que o romance é a forma literária dominante da vida moderna enumerando diversos autores que produziram romances ao longo do mesmo século em locais distintos. Grib cita, entre outros nomes, os franceses Stendhal, Balzac, Flaubert, Mérimée,

Maupassant e Zola – romancistas que atuaram ao longo do mesmo século, o século XIX – afirmando que a totalidade da produção destes não pode ser fruto de uma mera causalidade.

Grib ainda afirma que Lukács estava realmente autorizado a deixar de lado tanto os romances antigos quanto os medievais visto que um número bastante significativo de romances não ocorre na Espanha, na época de Cervantes, ou na França renascentista, com Rabelais - autores citados por Pereverzev. Grib não nega que Cervantes ou Rabelais tenham escrito romances, mas eles o fizeram no primeiro momento da civilização burguesa, em que o romance não era a forma dominante ainda.

Grib também defende Lukács quando este deixa de lado tanto os romances antigos quanto os medievais em sua definição acerca do gênero justificando que, no romance antigo, não se pode encontrar o caminho típico trilhado por um personagem na sociedade burguesa – o que, substancialmente, caracteriza o gênero romanesco. Nos romances antigos - dos séculos II ao VI – afirma Grib que “A situação fundamental - a luta do protagonista com os obstáculos externos – não decorre do seu caráter ou da sua posição na sociedade, mas é um acaso da vida” (GRIB, anexos, 1935, p.131), um caso fortuito.

Para ilustrar este ponto, Grib cita o destino de Tom Jones e Sofia Western – no romance de Fielding, Tom Jones – contrapondo-o ao destino de Cloe e Dafne – representantes do romance pastoral grego. Seguimos citando o expositor:

Enquanto Dafne e Cloe são personagens convencionais, Tom Jones e Sofia são indivíduos vivos e nitidamente desenhados (GRIB, anexos, 1935, p. 131).

A partir da análise desses elementos, Grib acentua que não há realmente a necessidade de retomada do romance antigo e medieval na definição do gênero. Este pode ser definido, tal qual faz Lukács, a partir do romance burguês, pois não se deve igualar seu direito aos dos romances antigos e medievais.

Grib parte, então, para outro ponto. Ele menciona a seguinte questão feita por Pereverzev: “se a unidade entre indivíduo e sociedade é a condição do heroísmo e da epopéia, por que na sociedade burguesa, nos momentos de sua ascensão revolucionária, quando essa unidade realmente temporariamente se realizava, por que não surgiu ali a epopéia?” (GRIB, anexos, 1935, p.132)

A fim de responder a essa questão, Grib constrói sua argumentação apoiada em Marx, mais precisamente nos escritos denominados “Dezoito Brumário”. Grib diz que Marx é enfático ao dizer, na obra citada, que a sociedade burguesa é incapaz de heroísmo. Entretanto, Marx aponta que, no período de ascensão revolucionária, os combatentes pertencentes à classe burguesa necessitavam de uma ilusão, ou melhor, de um “autoengano”, no sentido de crerem que sua luta revolucionária objetivava o bem da humanidade como um todo e não apenas uma parcela da população, o que se configurava como um heroísmo artificial. Citamos Grib:

Esse heroísmo, resultado de uma ilusão interior que surge de uma determinada situação histórica, era portanto um fenômeno artificial para a sociedade burguesa num sentido histórico amplo (GRIB, anexos, 1935, p. 132).

A partir dessa afirmação, Grib desdobra o seu raciocínio enfatizando uma grande confusão que se dá no plano teórico. Para o autor, há de se distinguir dois elementos, o primeiro deles é um tipo de heroísmo que pode tornar-se objeto de representação épica, e, o segundo, diz respeito ao heroísmo que pode tornar-se material de representação lírica. Seguimos citando Grib:

Onde a submissão do indivíduo aos interesses da totalidade, aos interesses da estirpe e da família constituía em fenômeno regular e natural, ali o terreno para o heroísmo típico desaparece. E eis porque a revolução burguesa inglesa e a revolução burguesa francesa puderam criar obras repletas de *páthos* revolucionário – estou pensando em Milton, David, nas obras de Chénier-, mas não puderam criar poemas épicos, os quais exigem uma heroicidade plástica, impossível na sociedade burguesa (GRIB, anexos, 1935, p. 132).

Percebemos na argumentação de Grib, um esforço no sentido de elucidar a questão do heroísmo para que se possa, então, ir ao ponto nodal da discussão acerca da questão posta por Pereverzev: por que Lukács não falará do renascimento do poema heróico e, sim, do romance socialista na sociedade comunista e socialista?

Grib afirma que não é porque há unidade entre indivíduo e coletividade na sociedade comunista e no mundo antigo grego que as formas de vida, morais e artísticas, devem ser idênticas.

É claro que se trata de coisas *formalmente afins, mas substancialmente em tudo diferentes* (GRIB, anexos, 1935, p. 132).

O expositor ainda afirma que a unidade indivíduo coletividade na organização comunista não é pensada sob a ótica do modelo de organização gentílica grega.

Por acaso nós avançamos em direção a uma unidade que decorre *da* escassez de desenvolvimento material e que está ligada ao *atraso*? É evidente que nós avançamos em direção a uma organização social em que o indivíduo é livre e não está amarrado a nenhum vínculo tribal, familiar e social coativo: avançamos em direção à verdadeira liberdade que brota da destruição da propriedade privada e da destruição das classes (GRIB, anexos, 1935, p. 133).

Sendo assim, a resposta a Pereverzev está dada. A forma épica grega não pode representar a vida numa sociedade comunista, visto que não dá conta de representar o desenvolvimento dos caracteres individuais.

A falta de agilidade e de impulso da vida individual, que nos parece demasiado tranquila e distante na epopeia grega, torna a epopeia grega organicamente não reproduzível (GRIB, anexos, 1935, p. 133).

Sobre o romance como gênero literário, Grib aponta a importância deste no sentido de conquistar a condição de representação da individualidade com meios artísticos e diz, ainda, que a nova forma socialista de arte deve concentrar tanto as conquistas da arte antiga quanto as conquistas estéticas da própria sociedade burguesa.

Ainda acerca do gênero, Grib afirma que este possui um conteúdo objetivo que permite a sua existência em qualquer época, respondendo assim a questão posta por Pereverzev: se a sociedade burguesa decai, não deve o romance decair também? Citamos Grib:

O romance burguês, como típica forma artística burguesa, morrerá com a sociedade burguesa. Mas o conteúdo positivo do romance, para o qual chamei atenção, permanecerá na nossa arte. Mas, é óbvio, o nosso romance, o romance do realismo socialista, se diferencia radicalmente do romance burguês. Esta diferença se desenvolve antes de tudo segundo a linha de uma sua aproximação das formas épicas (GRIB, anexos, 1935, p. 133).

Podemos notar na fala de Grib e na sua defesa a Lukács uma grande preocupação em mostrar que as formas literárias não existiram “desde sempre”, estas são produtos de uma determinada quadratura histórico-filosófica que permitiu o surgimento de novas formas, tal qual defende Lukács.

Exposta a argumentação de Grib, passamos à breve intervenção conclusiva do próprio Lukács.

O autor, percebendo que a maior parte das objeções ao seu texto concentra-se na questão metodológica, propõe a seguinte reflexão: “em que direção devemos nos orientar nas nossas pesquisas histórico-sistemáticas?” (LUKÁCS, anexos, 1935, p. 134)

Seu ponto de partida no propósito de responder à questão colocada é a teoria de Marx e seu método de análise. Lukács afirma que as pesquisas histórico-sistemáticas de Marx foram sempre direcionadas no sentido de se concentrarem nas formas de manifestações mais típicas de determinadas organizações sociais. Sendo assim, mesmo Marx reconhecendo o capitalismo em Portugal ou, ainda, na Dinamarca, concentrou-se o filósofo no capitalismo em sua forma mais clássica, ou seja, no capitalismo inglês.

Marx entendia que, mesmo deixando de lado a análise do capitalismo português ou dinamarquês, o seu trabalho histórico sistemático não sofreria nenhum tipo de prejuízo. Por este motivo, fora criticado pela “escola histórica”, escola a qual Lukács diz também estar se defendendo.

Para concluir, o autor responde a questão colocada no início de sua intervenção afirmando que as pesquisas histórico-sistemáticas devem se orientar nas teorias e no método de Marx, pois, segundo Lukács,

[...] as enunciações de Marx, Engels, Lenin e Stalin sobre a literatura e sobre a arte representam uma parte inseparável de todo o sistema, são uma pedra angular do nosso trabalho científico, são o guia prático das nossas pesquisas (LUKÁCS, anexos, 1935, p. 136).

CONCLUSÃO

Como está apontado no título dessa pesquisa, procuramos realizar um estudo comparado acerca da concepção de gênero romanesco em dois momentos distintos do pensamento estético de Georg Lukács. Para tanto, foram selecionadas duas obras que versam acerca do romance, são elas “A Teoria do Romance”, publicada entre 1914-1915, obra juvenil do filósofo húngaro, e “O romance como epopeia burguesa”, publicada em 1935.

Além de conterem as ideias lukacsianas acerca do gênero romanesco, outro elemento que motivou a escolha das duas obras foi a constatação de que ambas possuem um ponto comum, apesar de metodologicamente se construírem de modos distintos. Esse ponto convergente consiste na afirmação lukacsiana de que o gênero romanesco equivale à vida moderna o que outrora a literatura épica representou ao mundo antigo.

A fim de compararmos o conceito de romance nas duas obras, delimitando o que seria a teoria sobre o gênero em cada um desses textos, organizamos formalmente esse estudo do seguinte modo. No primeiro capítulo apresentamos a obra de juventude lukacsiana “A Teoria do Romance”. Nesse momento, pudemos observar as influências metodológicas que deram origem à obra, a definição de romance, seus aspectos formais e conteudísticos e as tipologias empreendidas por Lukács em busca de uma classificação dos diferentes tipos de romance e seus heróis ao longo do desenvolvimento do espírito no mundo.

No capítulo posterior descrevemos as ideias mais fundamentais de “O romance como epopeia burguesa”. Trouxemos ao leitor a definição de Lukács acerca do gênero romanesco, sua origem, os referenciais teóricos do autor na construção do ensaio, a recepção da obra e a periodização do romance empreendida pelo filósofo húngaro.

Por fim, como aludido na introdução do trabalho, realizaremos nessas conclusões uma comparação da concepção de romance nos dois textos que nos propomos a estudar. Entendemos que, ao fim desta pesquisa, o leitor já esteja familiarizado com as teorias acerca do gênero romanesco construídas em “A Teoria do Romance” e em “O romance como epopeia burguesa” e possa, inclusive, delimitar as duas teorias. Todavia, achamos necessário expor as diferenças substanciais entre os dois objetos teóricos de nossa pesquisa.

Concluimos que, apesar de ambas as obras possuírem um ponto comum – de que o romance é, para o mundo moderno, o gênero equivalente à épica do mundo antigo –, os dois textos distinguem-se substancialmente em sua construção metodológica.

“A Teoria do Romance” sofre influências das ciências do espírito e da teoria hegeliana e marca a transição do pensamento lukacsiano do idealismo subjetivo ao idealismo objetivo. A teoria hegeliana, como o próprio Lukács alude no prefácio de 62 a “A Teoria do Romance”, é a base da composição do primeiro momento da obra, denominado “As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo”. A herança hegeliana se manifesta na distinção entre mundo moderno e mundo antigo, na tentativa de historicização das categorias estéticas e na definição de totalidade, tal como vimos no segundo capítulo deste trabalho.

Já, no segundo momento d’ “A Teoria do Romance”, notamos a influência marcante das ciências do espírito. Esta se mostra na escolha do método das tipologias para a classificação dos diferentes romances e seus heróis ao longo do decurso histórico.

Como bem observou Lukács, a construção metodológica de “A Teoria do Romance” gerou problemas à obra que se concentravam justamente na falta de mediação da postura subjetiva de seu autor com a realidade objetiva, o que conferia à obra um caráter altamente abstrato. Esses traços abstratos no jovem Lukács manifestam-se também no trato com as categorias, tais quais alma e Espírito, que se mostravam insuficientes, visto que abstratas, tanto para a definição daquilo que se tornava o mundo burguês quanto para a análise concreta das determinações sociais e do herói do romance.

Outro traço importante d’ “A Teoria do Romance” que subjaz toda a obra é a falta de conexão entre vida e sentido, que só pode ser reparada pela forma, e nela se observa a importância do fenômeno artístico. Essa disjunção metafísica entre vida empírica e sentido – atividades normativas – manifesta-se no pensamento juvenil lukacsiano de modo que a realização das plenas potencialidades do homem e a possibilidade de uma vida autêntica e plena de sentido no plano da vida cotidiana jamais seja possível. Essa impossibilidade é, então, compensada pela vivência que as obras de arte propiciam: só na arte a vida autêntica pode se realizar. Decorrente dessa visão lukacsiana, arte e vida empírica aparecem como que “destacadas”, acentuando o dualismo presente entre vida e arte.

É no final de “A Teoria do Romance” que Lukács busca, por meio de sua análise breve acerca das obras de Dostoiévski, apontar uma solução para a disjunção metafísica entre homem e mundo, vida e sentido, marcando uma possível realização do sujeito em um novo mundo, local onde o indivíduo deixa de ser problemático.

A fim de superar o seu pensamento de juventude, Lukács apresenta em “O romance como epopeia burguesa” um referencial teórico distinto de “A Teoria do Romance”. Neste ensaio de 1935, o referencial metodológico de Lukács está centrado nas ideias de Karl Marx e Friedrich Engels.

Temos que ressaltar que Hegel não deixa de ser importante, o título do ensaio lukacsiano – “O romance como epopeia burguesa” – remete o leitor a uma expressão da obra hegeliana. Todavia, nessa etapa do pensamento estético de Lukács, o filósofo alemão aparece subsumido à teoria de Marx e Engels.

A partir desse novo referencial teórico, o caráter abstrato de “A Teoria do Romance” é superado, pois Marx traz as mediações concretas – como as determinações econômicas e o trabalho – para a sociedade.

Lukács, incorporando o legado marxista, passa a realizar uma análise concreta das determinações sociais, o que faz com que a crítica do mundo e do indivíduo moderno, bem como a relação dialética que se estabelece entre eles seja analisada de modo concreto, despida das abstrações que encontrávamos em “A Teoria do Romance”. Isso se deve porque em “O romance como epopeia burguesa” percebe-se que as categorias não mais se encontram no sujeito cognoscitivo, como vimos em “A Teoria do Romance”, senão na realidade. Elas são próprias do ser e depreendem-se da realidade, daí a inflexão à objetividade característica do Lukács de 35.

Como se percebe em “O romance como epopeia burguesa”, a análise do mundo moderno se assenta na questão da luta de classes, da dialética e da incorporação do materialismo dialético, deriva disso o abandono da concepção juvenil lukacsiana da disjunção metafísica entre homem e mundo, vida e sentido e o abandono da concepção fitcheana de mundo.

No texto de 1935, com a incorporação da herança marxista, não é mais o espírito que conduz o homem, senão o próprio sujeito que toma nas mãos a construção de seu destino. Nesse caminho, a arte passa a refletir homens que buscam sentido e alguns espaços de realização na sua trajetória de vida – apesar da desumanização crescente originada pelo avanço do capitalismo. Neste momento, arte e vida se comunicam, superando a problemática de “A Teoria do Romance”.

Centrado na questão da objetividade nos anos de 30, Gorki passa a ser o grande romancista na visão de Lukács. Como já dissemos, o autor russo incorpora a questão da cultura da vida atraindo positividade aos personagens que figura. A crença no homem e o resgate de focos de humanidade retornam fortemente à literatura, visto que as perspectivas de edificação do socialismo são reais. Decorrentemente, a realidade se abre como um campo objetivo de possibilidades humanas.

Quanto aos elementos formais incorporados pelo romance, a figuração do típico e a centralidade da ação tornam-se elementos fundamentais na composição do gênero. Em “A Teoria do Romance”, esses elementos não possuíam a tônica e o trato que recebem em “O romance como epopeia burguesa”. Advém desses elementos a concepção da arte realista, a qual passa a ser sinônimo da grande arte.

Em sua obra de juventude, Lukács está preocupado em mostrar, ao longo da trajetória do herói romanesco, uma reflexão acerca da individualidade; já em seu ensaio de 1935 a preocupação recai na figuração do automovimento da totalidade, ou seja, na representação dos conflitos mais típicos da sociedade burguesa. Neste, o conceito de totalidade é muito mais concreto e mediado, o conteúdo de representação do romance proposto por Lukács passa a ser um conteúdo também mais concreto, mediado e que abrange as relações entre o todo e as particularidades individuais de modo a refletir a sociedade.

Feitas as considerações acima, não se pode deixar de lado o movimento do pensamento de Lukács, considerado por Patriota um “paradigma de continuidade”. Pudemos, ao longo deste estudo, perceber que o Lukács de 1935 retoma seus problemas de juventude, contudo, supera-os apoiado em referenciais outros teóricos. Seus problemas de outrora, como a disjunção metafísica entre vida e sentido e a questão da arte e sua incomunicabilidade com a vida cotidiana, aparecem superados quando da incorporação do legado marxista.

Lukács não abandona seus problemas de juventude, ele os retoma e os supera frequentemente (o que leva aos diversos prefácios e posfácios elaborados mais tarde pelo autor). O percurso que compreende “A Teoria do Romance” e “O romance como epopeia burguesa” é bastante ilustrativo nesse aspecto.

Procuramos, ao longo destas conclusões, mostrar os elementos que distinguem substancialmente os dois textos que selecionamos aqui e que marcam a transição Hegel-Marx na trajetória do pensamento estético lukacsiano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1) OBRAS DE GEORG LUKÁCS

LUKÁCS, G. *L'anima e Le forme*. Milano: Sugar Editore, 1963.

_____. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Conversando com Lukács* – entrevista a Leo Kofler, L., Hans H. Holz, Wolfgang Abendroth Trad. Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

_____. *Da pobreza de espírito. Um diálogo e uma carta*. Tradução Carlos Eduardo Jordão Machado. In: MACHADO, C. *As formas e a vida. Estética e ética no jovem Lukács*. São Paulo: Unesp, 2004.

_____. *Écrits de Moscou*. Paris, Editions sociales, 1974.

_____. *El Asalto a la Razon: La trayectoria Del irracionalismo Desde Schelling hasta Histler*. Barcelona-México, 1972.

_____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. *Estetica*. Barcelona: Grijalbo, 1982.

_____. Introdução a MARX, K; ENGELS, F. In: MARX, K; ENGELS, F. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. *Introdução a uma estética marxista*. Trad. Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Marxismo e Teoria da Literatura*. COUTINHO, Carlos Nelson (org) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Meu caminho até Marx*, In: CHASIN, J. (orgs.) *Marx hoje*. São Paulo: Ensaio, 1987.

_____. “Nota sobre o romance”, in NETTO, J. P. *Lukács. Col. Grandes cientistas sociais*. São Paulo: Ática, 1981. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto.]

_____. *O Libertador*. Em **Verinotio - Revista On-line de Educação e Ciências Humanas** – Nº11, Ano VI, Abril de 2010. P.94- 103. ISSN 1981-061X

_____. “O romance como epopéia burguesa”, in CHASIN, J. (org.), *Ensaio Ad Hominem*, Tomo II – Música e Literatura. Santo André: Estudos e edições Ad Hominem, 1999. Trad. a partir da edição italiana (Einaudi, 1976) e francesa (Editions Sociales, 1974) Zini Antunes.

_____. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo editorial, 2011.

_____. “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister” in *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de J.W. Goethe. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

_____. *Pensamento vivido: Autobiografia em diálogo - entrevista a István Eörsi e Erzsébet Vezér*. Tradução de Cristina Alberta Franco. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem: Viçosa, MG: Editora da UFV, 1999.

_____. Prefácio à *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Problemas del Realismo*. México- Buenos aires: Fondo de Cultura Económica, 1966.

_____. *Prolegômenos para uma ontologia do ser social*. São Paulo: Boitempo editorial, 2011.

_____. *Realistas Alemanes del Siglo XIX*. Barcelona- México: Ediciones Grijalbo, 1970.

_____. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada editora, 1969.

_____. “Trata-se do realismo!” in MACHADO, C. E. J. Tradução Carlos Eduardo Jordão Machado. *Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.

2) OBRAS DE OUTROS AUTORES

ADORNO, T. *Notas de Literatura*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

ADORNO, T W., HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006

ANTUNES, R; RÊGO, W. (Orgs.) *Lukács. Um Galileu no século XX*. São Paulo: Boitempo, 1996.

ARISTÓTELES. *Poética*: tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 5 ed. [S.I]: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998.

BALZAC, H. *O pai Goriot*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

_____. *Ilusões perdidas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política. In: _____. *Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: brasiliense, 1987.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOUDON, R e BOURRICAUD F. *Dicionário Crítico de Sociologia*. São Paulo: Ática, 1993.p.565-573.

CASES, C. *Su Lukács: Vicende de un'interpretazione*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1985.

COTRIM, A. A. *O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos trinta: a centralidade da ação*. 2009. 391f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo.

FEHÉR, F. *O Romance está morrendo*. Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FLAUBERT. G. *A educação sentimental*. São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores, 1947.

_____. *Madame Bovary*. Rio de Janeiro:Ed. Tecnoprint Ltda.

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

_____. *Marx, Lukács: a arte na perspectiva ontológica*. Natal. RN: EDUFRN, 2005.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. *Dicionário de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: FGV, 1990. Pg. 1232-1234.

GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994

GORKI, M. *Infância*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Ganhando meu pão*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Minhas universidades*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GOLDMAN, L. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

HELLER, A. *A estética de Georg Lukács*. *Hora*, Juiz de Fora, 2, dez. 1972.

HEGEL. *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

_____. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis, R.J. : Vozes: Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

_____. *Os pensadores*, Abril Cultural. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

INWOOD, M. *Dicionário Hegel*. Rio: Zahar, 1997.

JAY, M. *Marxism and totality: the adventures of a concept from Lukács to Habermas*. Cambridge: Polite press, 1984.

JUNIOR, J. A. P. *A forma angustiada de Lukács*. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 de agosto de 2000.

KADARKAY, A. *Georg Lukács: Life, Thought and Politics*. Cambridge, Massachusetts: Basil Blackwell, 1991.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. de V. Rohden & A. Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KONDER, L. *Lukács*. Porto Alegre: L&PM, 1980, Coleção Fontes do Pensamento Político; v.1.

LE GOFF, J. In: *Enciclopédia Einaudi* V. 01. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, p. 393-423..

LEIBNIZ, G. *A Monadologia in Os pensadores*. 2 ed., São Paulo: Abril Cultural, 1983.

Logos – *Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol. V, São Paulo: Verbo, 1992.

- LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- _____. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários*. São Paulo, LECH, 1979.
- _____. *Redenção e Utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LUKÁCS, G., BACHTIN, M. e altri. *Problemi di teoria del romanzo*. Torino: Einaudi 1976.
- MACEDO, J. M. M. de. Posfácio a LUKÁCS. In: LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MACHADO, C. E. J. *As formas e a vida*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- MACHADO, R. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MARCUSE, H. *Razão e Revolução*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- MARTINHO, A. B. *Os momentos literários da individualidade moderna na fenomenologia do espírito de Hegel*. 2010.110f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo.
- MARX, K. *Manuscritos econômicos e filosóficos*. São Paulo: Boitempo editorial, 2004.
- MARX, K. , ENGELS, F. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MÉSZÁROS, I. *Lukács' concept of dialectic*. London: The Merlin Press, 1972.
- MONTEZ, L. *A teoria do romance de Georg Lukács e a filosofia clássica alemã*. **Forum Deustch - Revista Brasileira de Estudos Germanísticos**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 87-103, 2000.
- MORÃO, A. Introdução a DILTHEY. In: DILTHEY, W. *Ideias acerca de uma Psicologia Descritiva e Analítica*. Trad. Artur Morão. Coleção: Textos Clássicos de Filosofia. Universidade da Beira Interior. Covilhã: LusoFia Press, 2008.
- MÜNSTER, A. *Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch*. São Paulo: UNESP, 1997.
- NETTO, J. P. *A Teoria do Romance do Jovem Lukács*. Em **Revista de Cultura Vozes**, vol. LXX, n. 10. Petrópolis, R.J, 1976.

_____. (Org.) *Lukács - Sociologia. Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São. Paulo: Ática, 1981.

_____. *Georg Lukács: o guerreiro sem repouso*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PATRIOTA, R. *A relação sujeito-objeto na Estética de Georg Lukács: reformulação e desfecho de um projeto interrompido*. 2010.284 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade Federal de Minas Gerais.

PATRIOTA, R. *O Libertador*: apresentação e tradução. Em **Verinotio - Revista On-line de Educação e Ciências Humanas**. São Paulo – Nº11, Ano VI, 2010. P.94- 103. ISSN 1981-061X

PARKINSON, G. *Georg Lukács: el hombre, su obra, sus ideas*. Barcelona-México: Grijalbo, 1973.

SAAVEDRA. M. de C. *Dom Quixote de La Mancha*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

SARTORI, V.B. *O segundo Heidegger e Lukács: alienação, história e práxis* Em **Verinotio - Revista On-line de Educação e Ciências Humanas** – Nº11, Ano VI, Abril de 2010. P.23- 44. ISSN 1981-061X

SCHILLER, F. *Teoria da Tragédia*. São Paulo: E.P.U., 1995.

SILLS, D. L. *International Encyclopedia of the Social Sciences*, vol 16, United States, Macmillan Company & The Free Press, 1968. Pg. 177-186.

SILVA , A. A. da . Apresentação LUKÁCS, G. In LUKÁCS, G. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo editorial, 2011

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

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

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

TERTULIAN, N. *Lukács: Etapas De Seu Pensamento Estético*. São Paulo: UNESP, 2008.

_____. *Lukács e o stalinismo*. Tradução de Ronaldo Vielmi Fortes. Em **Verinotio – revista on-line de educação e ciências humanas**. São Paulo, nº7, ano IV, 2007. Disponível em www.verinotio.org/revista7_tradução.htm. Acessado em 02 de janeiro de 2011.

TINCATI, P., RAMBALDI, E . In: Enciclopédia Einaudi V. 10. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988, p. 243-261.

TOLSTÓI, L. *Ana Karenina*. São Paulo; Ed. Nova Cultural Ltda., 1997.

VAISMAN, E. *O “jovem” Lukács: trágico, utópico e romântico?* In: *Kriterion*. Revista de filosofia. Belo Horizonte: Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, v.XLVI, nº112 julho a dezembro/ 2005, 469p.

VILLEGAS, F. G. *Los profetas y el Mesías. Lukács y Ortega como precursores de Heidegger en el Zeitgeist de la modernidad (1900-1929)*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996

WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEBER, M. *Textos Seleccionados*, São Paulo: Abril Cultural, 1980, Coleção “Os Pensadores”.

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

