

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, 240p. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo.

Por Edson José da Silva¹

1. Introdução dispensável: a importância de Lukács

A obra do húngaro Georg Lukács (1885 ó 1971) é uma passagem indispensável para quem pretende se debruçar sobre a milenar tradição da narrativa no mundo Ocidental; foi um pensador de grande envergadura, lançou olhares preciosos acerca de diversos temas, apontou também para as questões referentes a consciência de classe, pensou acerca da Estética, depurou problemática advindas do hegelianismo ou do marxismo, foi ponto de uma conturbada relação entre o papel do intelectual e a política. A mesma envergadura que permite um olhar que abarca uma série de objetos também permitiu uma elasticidade na construção da sua própria mirada, o percurso de Lukács sofreu rupturas, alargou fronteiras, gerou matizes, mas sempre permaneceu com a mesma vitalidade que o caracteriza. Pode-se dividir a obra de Lukács em duas fases, a primeira, a do òjovem Lukácsö, está dentro do eixo de rotação do hegelianismo, neste período, ele escreve sua Teoria do Romance; o segundo Lukács se apresenta como um pensador marxista. Porém, a Forma aparece como um objeto de estudo privilegiado aos olhos do pensador, ela se apresenta como um fio condutor sobre o abismo que separaria as duas fases do filósofo. Sem dúvida, a Forma é um ponto de suma importância para compreendermos a Teoria do Romance de Lukács.

2. Estrutura da obra

O texto de Lukács divide-se em duas partes, a saber: I. As formas da grande épica e sua relação com o caráter fechado e problemático da cultura como um todo; II. Ensaio de uma tipologia da forma romanesca. A edição aqui em questão ainda conta com o prefácio escrito em 1962, quer dizer, no período onde o autor já se considerava um marxista, é uma importante introdução acerca do seu trabalho redigido 48 anos antes; o tradutor Marcus Mariani de Macedo ainda apresenta um posfácio, resultado de sua dissertação de mestrado acerca da obra. Na primeira parte do ensaio, o autor busca uma conceituação da forma da epopeia; começa com o surgimento do gênero nos gregos, elegendo assim a forma como problema central de sua teoria estética, ponto que o autor vai recorrer na sua Teoria Estética. Na segunda parte, o autor esboça os tipos de romance, conduzindo seu pensamento desde Dante até Tolstói, elegendo Dostoiévski como um ponto da òmorte do romanceö.

¹Graduando em Licenciatura em Letras (Português / Espanhol) na Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

3. O jovem Lukács e a Teoria do Romance

Já no prefácio, o autor explica o contexto histórico em que a obra foi composta: «A circunstância que lhe desencadeou o surgimento foi a eclosão da guerra em 1914» (p. 7). Situação catastrófica, nesse sentido «ela [a Teoria do Romance] surgiu, pois, sob um estado de ânimo de permanente desespero com a situação mundial (p. 8). Esta parte do texto é muito preciosa para perceber as críticas que o próprio Lukács sofreria com sua obsessão por questões como totalidade, forma etc. Naquele momento, orquestrado pelo pensamento das ciências do espírito de Dilthey, Simmel e Max Weber, dizia o autor da Teoria do Romance, décadas mais tarde: «Essa terra virgem nos parecia então um mundo intelectual de sínteses grandiosas, tanto no horizonte teórico quanto histórico» (p.9). O autor insiste em colocar o trabalho dentro dos limites de sua juventude e pontua críticas ao próprio modo de generalizações da tipologia do romance que aparece na segunda parte do livro. Ora, é no solo do hegelianismo que se assenta a obra do jovem Lukács, «Que eu saiba, a Teoria do Romance é a primeira obra das ciências do espírito em que os resultados da filosofia hegeliana foram aplicados concretamente a problemas estéticos» (p. 11). A forma como a evolução dialética do espírito do mundo hegeliano permitirá aquilo que o pensador Lukács apresenta como um legado essencial para sua teoria da arte: «a historicização das categorias estéticas» (p. 12). É bom que o velho Lukács defina melhor sua obra da juventude, em terceira pessoa:

Ele [o próprio Lukács] buscava uma dialética universal dos gêneros fundada historicamente, baseada na essência das formas literárias e a 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. (p. 13)

Apesar de apontar mais adiante para a falibilidade do seu método, Lukács permanece por toda sua trajetória dentro de uma discussão sobre a essência das formas artísticas, ponto deveras precioso inclusive na sua fase marxista. Por fim, é no romantismo anticapitalista, em Hegel e em Goethe, que Lukács quer filiar sua obra juvenil, sem apagar sua inconsistência teórica, mas realçando seu caráter subversivo.

4. Primeira parte: o problema da forma

No dizer de Lukács, no mundo moderno perde-se a totalidade espontânea do ser (p.35) que caracterizava a cultura helênica; essa realidade onde o homem, natureza, deuses participam do mesmo cosmos; o homem se acha na sua substancialidade, em um contexto onde a metafísica suplanta o estético (p.31). De Homero, onde há uma inerência à vida absoluta, até Platão, através de uma transcendência absoluta, não há uma drástica ruptura que turvasse a característica fundamental da cultura helênica, onde filosofia da história e o fazer histórico confluem na fundamentação do ser. No helenismo, ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são conceitos idênticos (p.27). Esse contexto do mundo Grego está perdido para sempre, a Igreja, numa nova concepção de polis, apenas conseguiu criar um vínculo paradoxal entre a alma perdida, pecadora e a redenção absoluta de um Juízo Final. Sendo assim, as tentativas de retorno ao helenismo são uma hipóstase mais ou menos consciente da estética em pura metafísica (p. 35). A arte, surgida da nostalgia, se rebela contra a fragmentariedade do mundo, não aceita papéis secundários ou setoriais. A arte pós-helênica introduz no mundo das formas a fragmentariedade da estrutura do mundo (p. 36).

Na concepção hegeliana em que se sustenta o texto de Lukács, a Forma se apresenta como um princípio último de configuração; neste ponto do livro, o autor começa a delinear melhor as fronteiras entre os gêneros. O drama e a épica são apresentados em seus princípios mais fundamentais; sempre assentado sobre a concepção de que nos Gregos há uma coincidência entre história e filosofia da história e que no mundo pós-helênico os gêneros se entrecruzam em um emaranhado intrincado. Desde já, o drama aparece como um gênero menos suscetível aos câmbios históricos, diferentemente do que ocorre na grande épica, onde o *ō*transcendente está ligado à existência terrena *ö* (p. 45); outras diferenças se somam, a épica dá forma à totalidade extensiva da vida, ela é *ö*vida, imanência, empiria *ö* (p. 53) em Homero; enquanto o drama dá forma à totalidade intensiva da essencialidade, é o eu inteligível do homem, *ö*para o drama, existir significa ser cosmos, a apreensão da essência o *ö*po da sua totalidade *ö* (p. 47), daí advém sua virilidade contra as intempéries do tempo, já a épica não pode fugir a sua vocação frente ao mundo empírico.

Depois de começar a expor as distinções fundamentais entre drama e épica, o jovem Lukács busca definir uma linha de pensamento, que, através das formas estéticas, unisse a epopeia clássica ao romance, esta forma inerentemente moderna. Neste ponto, a influência de Goethe é evidente, na percepção do romance enquanto épica da vida moderna.

*ö*Epopeia e o romance não diferem enquanto as suas intenções configuradoras, mas pelos dados históricos-filosóficos. O romance é a epopeia de uma era para qual a totalidade extensiva da vida não mais dada de modo evidente *ö* (p.55)

O romance não pode dá forma a uma totalidade de vida fechada em si mesma, como fazia a epopeia clássica. O romance só pode enformar a vida fragmentada do mundo moderno. É nesta raiz histórica que se pode observar as principais distâncias entre os dois tipos de narrativa; a eliminação do verso na narrativa do romance acompanha uma transformação do tempo histórico, o verso é eliminado para tornar a realidade empírica fragmentada e escarnecida no romance. O tempo moderno faz nascer a narrativa do *ö*indivíduo épico *ö* (p. 66), solitário. O herói da epopeia está ligado ao destino de sua comunidade, daí a recorrência dos membros da elite como personagens; enfim, *ö*o herói épico nunca é, a rigor, um indivíduo *ö* (p. 60), dada a cultura fechada helênica. É em Dante que Lukács vê uma transição histórico-filosófica da pura epopeia para o romance; na *ö*Divina Comédia *ö*, a arquitetura, essencial na forma do romance, vence a organicidade do caráter da epopeia; na sistemática obra de Dante, as personagens começam a se tornar personalidades contra uma realidade que se lhe fecha. Não se pode olvidar que o contexto histórico-filosófico de Dante é aquele da gênese do Capitalismo e do seu modo de vida, a Modernidade.

O romance é essencialmente abstrato, *ö*sua totalidade só se deixa sistematizar abstratamente *ö* (p. 70); essa noção é colhida na filosofia da forma artística de Hegel e é um ponto fulcral do pensamento de Lukács, inclusive em sua *ö*fase marxista *ö*; de fato, a noção de arte enquanto forma onde a totalidade é uma relação íntima entre a parte e o todo, será a régua que fará o pensador húngaro medir o romance da sua época: *ö*um fundamento qualitativo inteiramente novo alcança-se outra vez uma perspectiva da vida *ó* a do entrelaçamento indissolúvel entre a independência relativa das partes e sua vinculação com o todo *ö* (p. 76). Esta concepção também teria levado Lukács a menosprezar o romance moderno, que implodiu a noção de forma inerente ao realismo clássico de um Tolstói, escritor que representa o ápice do romance segundo Lukács. No

entanto, a concepção de forma jamais leva o autor da Teoria do Romance a pensar o seu objeto como uma metafísica, como algo estático, afinal, o romance tem como matéria o mundo empírico, quer dizer, seu locus histórico-filosófico. Sendo assim, esta totalidade exige um equilíbrio oscilante, embora oscilação segura, entre ser e devir (p. 73). Esta noção histórica-filosófica da narrativa romanesca serve para que Lukács defenda o romance dos ataques contra o seu estatuto de arte, refutando a pecha negativa de semi-arte atribuída ao gênero. A totalidade abstrata e oscilante é o que o romance busca através da ironia romântica, esta ironia um constituinte formal indispensável para que o romance possa alcançar uma sutileza que da pseudo-organicidade que a estrutura composicional-arquitetônica emula não se degenera em artificialismo. O romance é um processo, entre ser e devir. Entre a forma essencial e o momento histórico do mundo empírico. O romance segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo (p. 82). Claro está que este processo está orientado pelas ideias, pelo mundo abstrato que o romance instaura frente ao fragmentado mundo moderno. Nesse ponto a teoria das ideias, a ironia do romantismo anti-capitalista e a teoria das formas estéticas de Hegel são intercaladas para que Lukács forje sua noção de forma do romance dentro de uma perspectiva histórico-filosófica.

5. Condicionamentos e significado histórico-filosófico do romance

Lukács por diversas vezes batiza o romance como a forma da virilidade madura; o romance nasce em um tempo sem espaço para o épico pueril, onde deuses e homens viviam na harmonia de um mundo fechado em si mesmo. Se o herói do romance busca a si mesmo, significa dizer que ele vive em um mundo abandonado por deus. A melancolia da juventude demonstra que a confiança nos deuses foi rompida, esvaziada.

Sendo assim, o teórico húngaro defende que a psicologia do herói romanesco é demoníaca, na sua andada em um mundo abandonado por deus, essa é sua essência e sua potência:

O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo e 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 própria essência. (p. 91)

No entanto, a busca que caracteriza o romance está longe de recair em uma epifania qualquer ou numa ingenuidade; a ironia, como forma constituinte do romance, denuncia claramente essa maturidade da forma romanesca; a ironia é essa liberdade do escritor perante deus (p. 95), como também é uma auto-superação da subjetividade. É dentro deste conceito de virilidade madura que Lukács apresenta a força do romance como forma representativa da época.

6. A tipologia do romance

Depois de apontar para o problema da forma do romance, Lukács busca definir uma tipologia que segue uma cronologia que vai de Cervantes a Tolstói. Desse modo, o autor poderá traçar seu pensamento até a implosão do gênero que, segundo ele, ocorre na obra de Dostoiévski. Ora, se o romance é a epopeia de um mundo abandonado por deus, denunciando assim uma distância entre o humano e o transcendente, pode-se

entrever dois tipos de inadequação do herói frente ao mundo, ou a alma é mais estreita (primeiro tipo) ou a alma é mais ampla que este mundo (segundo tipo). Ao primeiro tipo, Lukács identifica o romance do idealismo abstrato, ao segundo tipo, o romantismo da desilusão. Don Quijote de la Mancha é um exemplo de idealismo abstrato. Este herói possui uma alma estreita, no sentido em que não a problematiza, seu aspecto demoníaco é mais aparente, este herói sai pelo mundo, combativo, exigindo um mundo mais humano; no entanto, não coloca em questão entre ideal e ideia, entre psique e alma. Esta falta total de problemática interna, tem como consequência uma completa ausência de senso transcendental de espaço, da capacidade de experimentar distâncias como realidades (p. 100). Nesse sentido, a obra de Cervantes é uma objetivação do tipo de romance do idealismo abstrato; o próprio momento histórico-filosófico do Don Quijote denunciava a anacronia do romance de cavalaria que o dialético histórico já havia vencido na forma e no conteúdo. Lukács aponta a obra como o primeiro grande romance da literatura mundial (p.106). Nesse momento, onde os vestígios do Medieval vão sendo varridos, o deus cristão vai também abandonando o mundo, deixando o homem abandonado. Cervantes vive no período do último, grande e desesperado misticismo, da tentativa fanática de renovar a religião agonizante a partir de si mesmo (p. 106). Com o adentrar da modernidade, o mundo foi tornando-se cada vez mais prosaico e os demônios cada vez mais calados. A certeza íntima de um Don Quijote, onde estava alojada sua capacidade demoníaca, é esvaziada por uma imersão em um mundo de irresistível convencionalismo. O romance de século XIX exigiria um outro tipo de posicionamento do herói frente ao mundo.

Este tipo de romance caracteriza-se pela profundidade e problemática da alma de seu herói. A alma, muito maior que o mundo, se esquivava dos conflitos frente ao mundo. Buscando-se a si mesma este tipo de narrativa quebra a verticalidade, a linearidade e o simbolismo épico, há uma dissolução da forma numa sucessão nebulosa e não-configurada de estados de ânimo e reflexões sobre o estado de ânimo, a substituição da fábula configurada sensivelmente pela análise psicológica (p. 118). Porém, a reflexão da alma problemática não recai aqui na pura e ingênua lírica, pelo próprio estatuto da forma de expressão, baseado na auto-superação da subjetividade que o elemento da ironia lega à construção do romance.

O momento histórico desse tipo de romance da desilusão é justamente a decepção dentro do mundo que, prosaico, foi esmagando o demoníaco e a alma simplória do herói do idealismo abstrato. O herói do romantismo da desilusão, com a riqueza de sua alma, leva a uma renúncia a todo papel na configuração do mundo exterior (p. 123). Quer dizer, a interioridade, a que se nega toda caminhada de atuação, conflui em si mesmo (p. 124); porém, o herói desse tipo de romance continua perdido em um mundo sem deus. Nesse tipo de romance, o tempo tem uma importância de peça cervical da organização formal da obra, é o tempo que, na recordação, pode unir objeto e sujeito, alargando o terreno da alma do herói. O idealismo abstrato busca uma transcendência, um espaço fora do tempo; enquanto em Don Quijote os acontecimentos são quase atemporais, na estrutura novelesca, episódica revelam o caráter épico desta obra. Em Educação Sentimental, de Flaubert, há um uso do tempo que alarga alma e traz o objeto para sua zona de rotação e apaga o mundo exterior através do tempo que corre no romance. Se o romance do idealismo abstrato, corria o risco de abandonar a duração, levando ao risco do entretenimento e a trivialidade presente no romance de aventura, por exemplo; o romance da desilusão pode trazer o problema da dissolução da forma e do não controle dessa mesma duração dentro da narrativa.

Lukács, para deixar claro sua vinculação ao pensamento estético de Goethe, coloca o romance deste último como um exemplo onde os dois tipos precedentes de romance confluem em uma síntese. No romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* tem como tema a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, como a realidade social concreta (p. 138). O romance de Goethe se desenrola em uma comunidade de destinos humanos solitários, estreitamente unidos pela busca do essencial, busca-se um caminho intermediário entre o exclusivo orientar-se pela ação do idealismo abstrato e ação puramente interna, do Romantismo (p. 141). Há um equilíbrio entre atividade e contemplação. Na narrativa de Goethe se desnuda o mundo social aberto à penetração do sentido vivo (p. 144). O autor entra na polêmica entre Novalis e Goethe, onde o primeiro teria refutado o projeto histórico estético deste, por entendê-lo como demasiado prosaico; o que é denunciado, segundo Lukács, pela substancialidade das formas de vida, porém, Lukács também refuta o romantismo de Novalis, como demasiado utópico. Por fim, Lukács aponta que é inerente à própria cultura ocidental esta discrepância entre alma e mundo; Goethe soubera dosar os arroubos e a estreiteza do idealismo abstrato, como também a fraqueza formal épica do romantismo da desilusão, porém não pode alcançar o mundo com a totalidade de sua obra, o fim do romance chegou. O romance teria alcançado uma maturidade em Goethe. Neste ponto a história da Europa Ocidental, na sua fase moderna que começa em Dante, é caracterizada pela rejeição do mundo pela alma, esta dissonância é intransponível. Somente num contexto cultural onde as formas culturais estariam menos distantes do homem originário da comunidade, a saber, a cultura russa. Se Turgueniêv era um ocidentalista e um típico romântico da desilusão; Tolstói cria uma épica centrada no homem simples, sua dualidade não é o homem e a cultura, como na modernidade europeia, seu substrato histórico filosófico é a dualidade homem/natureza. Tolstói anuncia um mundo novo, para além da cisão entre alma e forma social de vida, sua obra propõe uma épica renovada; porém sua narrativa ainda está dentro do eixo de rotação do romantismo da desilusão, de um Flaubert. Nesse sentido, ele é o fim do Romantismo europeu; Já o outro escritor russo, apenas aludido por Lukács, é Dostoiévski, mas este não escreve mais romances, sua obra necessita de miragem que o estudo da forma romanesca não pode mais abarcar.

7. (In) conclusões, os diálogos de Lukács

Uma rápida mirada junto à bibliografia das disciplinas e programas de Teoria da Literatura mostrará o quanto o ensaio de Lukács possui um lastro de contemporaneidade, de atualidade acerca do problema da narrativa romanesca. As teorias de Bakhtin (2002), outro grande pensador da épica, parece se coadunar com a concepção de Lukács no sentido de ligar a tradição da epos grego ao romance moderno e da historicização do problema; porém, este último prefere traçar uma história mais marginal do romance, tido como gênero não-oficial desde Homero; além de insistir na dialética materialista o discurso de Bakhtin, parece legar ao romance uma subversão maior. O pensamento de Adorno acerca do romance também trouxe perturbações ao problema da forma de Lukács; se para este último, assentado em um cânone do realismo do século XIX, a composição do romance é uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada (p. 85), para Adorno, centrado nos romances modernos de Proust, Joyce e Kafka, o realismo, para manter-se fiel ao mundo, precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz afichada, apenas a auxilia na produção do engodo (ADORNO 2003: 57). Lukács mostra-se bastante tateante com relação ao modernismo no romance, que,

segundo ele, teria morrido já em Dostoiévski. No dizer de Bürger (2008), no seu livro sobre a vanguarda, essa concepção formal de Lukács não permitiu que ele observasse a evolução moderna do romance, ponto que Adorno e Bakhtin, mais dialéticos, parecem ter avançado. Afinal, ainda segundo Bürger, a vanguarda desestabilizou a instituição do romance, ponto que Lukács parece não ter atentado. No entanto, apesar das limitações, a teoria de Lukács ainda convida o leitor para um mergulho na história e na forma do gênero mais hegemônico da literatura ocidental e, se quisermos compreender tal gênero, precisamos dialogar com o mestre húngaro.

8. Referências

ADORNO, Theodor W. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. Notas de literatura I. São Paulo: Duas Cidades Ed. 34, 2003 p. 55-64.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. "Épos e Romance" In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.