

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 – 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 “Jovem Lukács”, 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

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

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 “morte do romance”.

3. O jovem Lukács e a “Teoria do Romance”

Já no prefácio, o autor explica o contexto histórico em que a obra fora 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 – 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 hipóstases 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 “transcendente está ligado à existência terrena” (p. 45); outras diferenças se somam, a épica dá forma à totalidade extensiva da vida, ela é “vida, imanência, empiria” (p. 53) em Homero; enquanto o drama dá forma à totalidade intensiva da essencialidade, é o eu inteligível do homem, “para o drama, existir significa ser cosmos, a apreensão da essência o poso da sua totalidade” (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.

“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” (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 escarnekida no romance. O tempo moderno faz nascer a narrativa do “indivíduo épico” (p. 66), solitário. O herói da epopeia está ligado ao destino de sua comunidade, daí a recorrência dos membros da elite como personagens; enfim, “o herói épico nunca é, a rigor, um indivíduo” (p. 60), dada a cultura fechada helênica. É em Dante que Lukács vê uma transição histórico-filosófica da pura epopeia para o romance; na “Divina Comédia”, 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, “sua totalidade só se deixa sistematizar abstratamente” (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 “fase marxista”; 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: “um fundamento qualitativo inteiramente novo alcança-se outra vez uma perspectiva da vida – a do entrelaçamento indissolúvel entre a independência relativa das partes e sua vinculação com o todo” (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 “semiarte” 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 a dialética histórica 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 Medievo 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 mesma” (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 esquia 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 cai aqui na pura e ingênua lírica, pelo próprio estatuto da forma

de expressão, baseado na auto-superação da subjetividade que o elemento da ironia leva 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 todo caminho de atuação, conflui em si mesma” (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 *durée*, 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 *durée* 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 cominho 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 alçar 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 “arte”, 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. “Epos e Romance” In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.