

Bruno Moretti Falcão Mendes.
Universidade Federal de São Paulo.
Orientador: Prof. Dr. Luciano Ferreira Gatti.

Crítica e Ética no jovem Lukács: contornos e limites da subjetividade em *Teoria do Romance*.

A forma da crítica presente na estética de juventude de Georg Lukács.

O presente texto é fruto da Pesquisa de Doutorado que estamos desenvolvendo junto ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo. Pois bem, é sobre *Teoria do Romance*¹ que concentramos nossas atenções e esforços na

elaboração deste texto e, ao nos atentarmos para *TdR*, é necessário que se diga que estamos diante de uma obra densa, seja pela linguagem rebuscada e em alguns momentos enigmática, marcas do espírito crítico do autor no período, de sua verve poética face a uma crise da cultura no capitalismo moderno, seja pelo rigor sistemático na delimitação das tipologias das formas romanescas por meio de uma apropriação do método típico-ideal que encontra as suas raízes na *Geistswissenschaft*, como o próprio Lukács alude em seu Prefácio à obra, redigido em 1962, “a *Teoria do Romance* é um produto típico da ciência do espírito”².

Em resumo, *TdR* apresenta um complexo quadro de categorias conceituais que anuncia as intensas interlocuções que Lukács opera, seja diretamente, seja indiretamente. A “nervura poética” de *TdR* pode ser verificada no debate com as representações literárias ao expor as condições históricas das formas, a sua recepção ao estatuto conceitual da ironia, chave para a compreensão acerca do caráter específico do romance em sua relação com o presente, o que exige, por sua vez, penetrar na recepção específica da ironia romântica, clareando algumas questões de *TdR*, naquilo que pode ser considerado um movimento de tensionamento de aproximação e distanciamento em relação ao estatuto romântico, notadamente marcado pela figura de Schlegel. Soma-se a isto, a influência da *Estética* de Hegel na compreensão das categorias estéticas em

¹ Lukács, Georg. *Teoria do Romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. Segue-se, de agora em diante, *TdR*. Na versão em alemão: Lukács, Georg. *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlin: Paul Cassierer, 1920. Segue, de agora em diante, *TdsR*.

² Lukács, G. *TdR.*, op. cit., p.11.

vinculação ao seu solo de desenvolvimento histórico. Em *TdR*, a especificidade do fenômeno estético na forma interna do romance pode ser compreendida como os limites de possibilidade de realização da obra em sua pátria transcendental, o máximo de sentido que se pode atingir com a apresentação de uma forma de vida.

Pois bem, tais elementos, que constituem o complexo quadro categorial de *TdR*, criam uma certa dificuldade para apreender o elemento matricial da obra, que, em nossa leitura, gira em torno da articulação entre os conceitos de Ética e Estética. A relação entre a forma estética do romance e o fundamento ético intrínseco diz respeito à especificidade da forma da crítica à experiência moderna do capitalismo que tinge os textos da chamada estética de juventude do filósofo húngaro e nos fornecem as bases para compreender o acento crítico em *TdR*. Como diz Lukács em *Ästhetische Kultur* (1910), “quando se deseja criticar hoje, deve-se criticar esteticamente”³. A crítica estética só pode ser compreendida como uma postura que se opõe à especialização fragmentária, ao manuseio arbitrário de elementos materiais que contribuem para a formação de uma cultura em crise. Crise no sentido de ser a expressão de uma vida isolada, cindida, e que só pode se realizar no substrato parcial de suas possibilidades. Crise da Cultura que se verifica na experiência vivida sacrificada, na adequação ao descompasso entre a ordem do mundo e a atividade do pensar, em outras palavras, deixa de ser “unidade da vida; Força da Unidade, que eleva a vida, que enriquece a vida”.⁴

Falamos então da especificidade do fenômeno estético como esfera de realização de valor que possibilitaria o vínculo entre a subjetividade do artista e a objetividade da obra, e mais, os desdobramentos que tenderiam à unidade entre a particularidade da obra e o seu caráter universal na relação sujeito-objeto, na estética. Pois bem, nos *Manuscritos de Heidelberg*, postumamente organizados em dois volumes, a *Filosofia da Arte de Heiderberg* (1912-1914) e *Estética de Heidelberg* (1916-1918), projeto que não foi levado ao arremate conclusivo por Lukács, encontra-se o texto *A relação sujeito-objeto na estética* [*Die Subjekt-Objekt Beziehung in der Ästhetik*], que fora publicado separadamente na edição de 1917-18 da revista *Logos*, apesar da aparição fragmentária e sem o verve sistemático que só aparecia mais tarde com a publicação dos *Manuscritos*.

³ Lukács, G. *Ästhetische Kultur*. In. *Lukács 1996: Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*. Franz Bensele; Werner Jung (Hg.). Peter Lang: Bern, 1996, pág. 13. [Wenn man das Heute kritisieren will, muß man den Ästhetiker kritisieren].

⁴ *Ibid.*, *Ästhetische Kultur*, p.13. [Einheit des Lebens; Kraft der Einheit, die das Leben steigert, das Leben bereichert].

Apesar do aparente caráter fragmentário e de não ter tido a mesma recepção que outras obras da estética de juventude do autor, como *A Alma e as Formas* (1911) e *Teoria do Romance* (1916), o texto *A relação sujeito-objeto* é de uma importância considerável. No texto em questão, Lukács define a especificidade do fenômeno estético no comportamento vivencial demandado pela obra. O comportamento vivencial na esfera estética é a possibilidade de realização do valor transcendental. Segundo Lukács, só na vivência normativa da esfera estética é possível a realização do valor transcendental, diferente da lógica pura e da ética, pois, na lógica a possibilidade de realização de valor está no objeto, em uma totalidade infinita de objetos, e na ética a realização de valor está no ajuizamento subjetivo do sujeito que toma para si a norma como máxima de ação interior. No trecho a seguir, Lukács dá mostras de como se apropria da estrutura fenomenológica da consciência de matiz hegeliana para pensar a relação entre sujeito e objeto na esfera estética.

Talvez não soe tão paradoxal dizer que, a rigor, uma verdadeira relação sujeito-objeto só existe no âmbito estético, uma vez que só aqui o desdobramento à plena individualidade de ambos os polos da relação, sua irrestrita autoexpressão (*ungehemmtes Sich-Ausleben*), corresponde ao cumprimento da norma que determina essa esfera; aqui, nenhum deles deve se transformar num conceito-limite (*Grenzbegriff*).⁵

Voltamos às questões entre a Crítica e a Forma Estética, levando-se em consideração o lastro ético dessa forma. O jovem Lukács formula uma crítica do mundo pela forma, nos termos de uma crítica no sentido de tentar recompor pela forma uma visibilidade, uma imagem do mundo nos termos de uma experiência comunitária orgânica que foi perdida. Em outros termos, instaurar uma imagem do mundo como registro de ausência, da perda de sentido na experiência moderna. A obra, a vida como forma faz o que a vida efetiva não permite mais. A vida como forma, e a forma em questão é o romance. Esta é a única forma possível quando a épica já não é possível. É a forma da experiência moderna capitalista.

Os contornos e limites da subjetividade em *Teoria do Romance*: autossuperação e o conceito de ironia.

Ao adentrarmos a questão da solução do problema da objetividade na obra de arte, colocamo-nos diante de uma densa tradição do pensamento alemão, seja do *Primeiro*

⁵ Lukács, G. A relação sujeito-objeto na estética. Tradução de Rainer Patriota. *Revista de Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 14, 2013, p. 5.

Romantismo Alemão, seja do *Classicismo de Weimar*, que tinham no modo de criação poético e na exteriorização do fenômeno artístico elementos de compreensão e reflexão crítica da consciência do sujeito no mundo. Em *TdR*, o problema da objetividade na obra literária continuaria a ser objeto de reflexão, pois a necessidade de compreender o romance como exteriorização do espírito de uma época na obra, a forma de exposição da obra como limite diante do mundo exterior suscita pensar o jogo e unidade dialética entre o fundamento abstrato e subjetivo do romance e o seu índice de objetividade. Mas o que se esconde por trás da exposição da obra literária como limite diante do mundo?

Para Lukács, é na liberdade de criação artística do escritor que a ironia permite um confronto com a vida, pois ela, como força artística matricial e aglutinadora de pressupostos éticos, tende a elevar a busca por algo a mais do que a realidade imediata empiricamente desprovida de sentido pode oferecer. Grosso modo, o significado que Lukács confere ao conceito de ironia mantém o potencial de liberdade já presente na ironia romântica. Em nossa leitura acerca de *TdR*, o destaque no ressignificado específico construído por Lukács em relação à teoria romântica da arte é confrontar a consciência diante do mundo, a subjetividade e a objetividade, quando a exposição das formas é a condição necessária para problematizar elementos éticos e de conteúdos histórico-filosóficos da realidade. Pois, se em Lukács não se trata de se despojar da subjetividade, mas de apontar as fissuras da consciência e os seus limites diante do mundo fragmentário, para a ironia romântica, em grande parte orientada por uma filosofia transcendental de matiz fichteana para a formulação do Eu no âmbito reflexivo do pensar – salva as devidas distâncias –, o elevar-se a si mesmo na criação poética teria como resultado, como afirma Rudolf Haym, um dos críticos do primeiro romantismo, uma conversão da objetividade do mundo em algo alicerçado pelo lastro subjetivo do jogo irônico, já que “[...] agora a lei da ironia substitui a lei da objetividade”⁶.

Sobre a relação entre a atividade do pensar e o elemento reflexivo, Schlegel, citado por Walter Benjamin, afirma que “a faculdade da atividade que volta sobre si mesma, a capacidade de ser o Eu do Eu, é o pensar. Este pensamento não tem nenhum objeto senão nós mesmos”⁷. O elevar-se a si mesmo na criação poética, como escopo da

⁶ Haym, Rudolf. *Die Romantische Schule*. Hildesheim – New York: Georg Olms, 1977, p.261.

⁷ Cf. Benjamin, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução de Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002. [na citação original: Schlegel, Friedrich. *Philosophische Vorlesungen*, p. aus den Jahre 1804 bis 1806. Nebst Fragmenten vorzüglich philosophisch-theologischen

ironia românica, teria, na tentativa de resolver o problema da objetividade e da exposição da forma artística, reforçado ainda mais o abismo entre a subjetividade e a objetividade. Neste capítulo, ao resgatar a recepção consagrada da ironia romântica, cabe apontar os caminhos específicos que seguiu Lukács em sua *TdR*, já que para o filósofo húngaro cabia muito mais ressaltar os limites do mundo, a carência do sujeito diante dos objetos sensíveis do que lançar mão de um dispositivo de reconciliação com a realidade no domínio transcendental.

O conceito de ironia a ser desdobrado por Lukács em *TdR* envolve por princípio o alto grau de complexidade do conteúdo da ironia como possibilidade de realização do romance enquanto gênero épico. Torna-se necessário salientar as condições que fazem com que o fundamento ético do romance assuma uma importância ímpar e mais significativa do que qualquer outra forma artístico-literária do gênero épico, pois, tendo em vista o imperativo normativo do gênero épico como a configuração objetiva das relações sociais – a narrativa sobre a totalidade extensiva da vida –, estamos diante da problemática do conteúdo, que “exige uma colaboração talvez ainda mais explícita e decisiva entre forças éticas e estéticas do que no caso de problemas formais evidentemente puros”⁸. Tal caracterização acentuada por Lukács é o que distingue o romance da épica antiga a partir de um duplo aspecto já sumariamente apresentado no *Primeiro Capítulo* do presente trabalho: 1) O primeiro ponto diz respeito ao núcleo temporal, à especificidade histórica como condição de configuração formal das formas da grande épica. Na épica antiga, o substrato de ação na organização social da experiência grega possibilitava uma organicidade imanente, que contemplaria o sentido ainda no âmbito empírico, sendo possível num arremate meramente formal abarcar a totalidade extensiva da vida. Em termos de valores de referência, prevalece o ideal de comunidade e é desconhecida a figura do indivíduo isolado. Já no romance o sentido imanente à vida já não se faz presente no plano da realidade empírica. A descontinuidade de elementos heterogêneos é uma característica determinante na solidão moderna, e aqui os anseios do indivíduo isolado não coadunam com as condições objetivas da sociedade civil burguesa; 2) O segundo aspecto é a resposta na forma à questão do substrato histórico. Pela convergência imediata entre intenção e realidade, a epopeia fornece um postulado ético puramente formal, já que se trata de

Inhalts. Ed. C. J. H. Windischmann. Suplemento a *Friedrich von Schlegel's sämtlichen Werken*. 4 partes em 2 vols. Bonn, 1846 (2ª ed), p.23].

⁸ Lukács, Georg. *TdR*, p.71; *TdsR*, p.63.

uma intenção anterior à figuração pela forma. Na epopeia a forma já está consumada de modo a priori. No romance, todavia, não há mais a convergência entre a intenção e a realidade, a realidade mostra-se descompassada em fragmentos e cabe a subjetividade criadora do artista fornecer a coesão homogênea de tais elementos, embora levada a cabo apenas na realidade do mundo do romance, na obra. Esta é a ética da formação artística pelo sujeito criador, inserida subjetivamente por meio da própria forma, pois aqui já não há mais uma totalidade extensiva que está posta e exprimível a priori pela forma. É preciso a intenção do sujeito em construir por meio da forma uma totalidade fechada e perfeita em si mesma.

Seguindo na perspectiva de análise da forma romanesca, o ato de formar pelo sujeito criador possibilita coesão e sentido à vida no interior da obra, e apenas por meio dela. Apenas por meio dela porque a ética subjetiva do escritor tem a possibilidade de escapar ao isolamento reinante no cenário desconexo e fragmentário da sociedade burguesa, em que o sentido está ausente. É possível então formar uma estrutura de mundo homogênea e adequada aos anseios da alma do herói, o homem do mundo romanesco. Pelo seu pressuposto épico, Lukács diz acerca da intenção normativa do romance que “o ato pelo qual o sujeito confere forma, configuração e limite, essa soberania na criação dominante do objeto, é a lírica das formas épicas sem totalidade”⁹ e é esta subjetividade criadora que tudo quer formar que acaba envolvida por um paradoxo, pois diante do mundo não consegue mais do que um recorte lírico. Por ser uma forma em curso, em devir e não estar já consumada como na forma epopeica, a forma romanesca foi qualificada de modo pejorativo como uma “semi-arte” [*Halbkunst*]¹⁰, por trazer à tona a relação problemática entre ser e devir, fazendo com que o romance represente “um equilíbrio oscilante, embora de oscilação segura, entre ser e devir”¹¹.

Por que então a complexidade da ironia no que diz respeito ao seu conteúdo? É preciso novamente reiterar que, no romance, a possibilidade de consecução de seu imperativo normativo reside em solo subjetivo, ou seja, na ética subjetiva do escritor. Dito isso, apreende-se então o fundamento abstrato do romance na subjetividade criadora do escritor, por meio de sua intenção artística em promover uma coesão e sentido em relação aos elementos descontínuos do mundo externo e a ausência de

⁹ Lukács, Georg. *TdR*, p. 49; *TdsR*, p.37.

¹⁰ *Ibid.*, *TdR*, p.72; *TdsR*, p.65

¹¹ *Ibid.*, *TdR*, p.73; *TdsR*, p.66.

sentido. Como já anunciado acima, o escritor cria uma estrutura de mundo homogênea e conciliável ao sentido. E a partir dessa realidade já previamente estruturada no mundo do romance é possível a conexão entre os personagens e destes em relação ao personagem central, que projeta perspectiva e limite de extensão ao mundo a partir de si mesmo, no limite formativo de suas experiências. Tal quadro de conexões torna possível circunscrever o mundo em torno do homem do romance.

Convém assinalar que a obra de Lukács contém uma mudança qualitativa no tratamento da ironia e seus efeitos enquanto figuração da forma artística, pois, se na produção teórica anterior à *TdR*, exemplificada mais especificamente em alguns dos ensaios que constituem a *A Alma e as Formas*, a predileção de Lukács era pela forma do drama trágico enquanto a ironia era entendida como um sintoma significativo de conformação do eu à realidade e impossibilidade de enunciar qualquer ordem e coesão¹², em *TdR* a ironia passa a ser compreendida como um conceito categorial central da forma romance e como índice do caráter cindido da experiência social na modernidade. Tais fissuras na experiência social são anunciadas pela experiência subjetiva do romance, como desdobramento consciente da subjetividade diante do mundo. Esse desdobramento é o autoconhecimento dos limites entre conceito e realidade, espírito e natureza, alma e vida, ou, em uma linguagem mais própria à *TdR*, como objetividade nos termos da autocorreção ética exigida pela forma.

A ironia passa então a ser compreendida como índice de objetividade do romance, como autoconhecimento diante do mundo, reconhecendo-se os limites em se verificar sentido no âmbito da exterioridade. A objetividade aqui destacada é a objetividade como condição de realização épica intrínseca ao fundamento ético – a busca incessante pela pátria utópica perdida –, o que Lukács denomina como “objetividade normativa do criador épico”¹³, a ética do escritor que coloca a própria obra como objeto de reflexão e torna-se consciente da dualidade entre a idealidade ‘essencial’ e a realidade efetiva. O intento subjetivo do criador põe-se diante de si mesmo, supera-se e nos conduz à relação dialética entre o sistema de ideias e,

¹² O ensaio *Riqueza, caos e forma: um diálogo sobre Laurence Sterne*, através dos diálogos entre os personagens Vincenz e Joaquim, pode ser bem representativo acerca dessa sua perspectiva em relação ao conceito de ironia. O primeiro, que representaria a figura de Laurence Sterne, expressaria o discurso bem característico à ironia romântica, com a intensificação sem limites da subjetividade, os deslocamentos e os paradoxos que impossibilitariam enunciar qualquer coesão e harmonia. O segundo, referenciado em Goethe em seu discurso, prima pela objetividade na exposição, a ordem e coesão. Cf. Lukács, Georg. *A Alma e as Formas*. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

¹³ Lukács, Georg. *TdR*, p.85; *TdsR*, p.79.

consequentemente, dos ideais que regulam o mundo do romance e os objetos efetivos a serem configurados pela forma.

A chave que nos permite compreender o assento dialético que Lukács promove para o conceito de ironia é a liberdade, pois, a ironia é a liberdade de criação para a realidade romanesca, mas assentada a um sistema de ideias não circunscrito às condições vigentes na realidade social, o que permite à experiência subjetiva ir além dos grilhões de uma realidade descontínua, fragmentada e recortada pela fratura da alienação entre a reflexão conceitual e o substrato de ação. O objetivo utópico não é atingido e a ideia imanente ao mundo anulada enquanto ideal psicológico da interioridade sem forças para penetrar no âmbito sensível, mas é uma liberdade criadora que não permite que a subjetividade se situe de forma unilateral e isolada, mas tornando-se consciente da fissura inviolável entre ideia e realidade e anunciando um mundo estranho que não satisfaz, mas que ao mesmo tempo triunfa como realidade vencedora ante qualquer realidade das formas tornada essencial.

A subjetividade que se refere a si mesma diante do mundo mobiliza a sua experiência – enquanto fundamento último do romance – para além da interioridade no intuito de se aproximar o máximo possível da normatividade épica, substancialmente entendida como a face objetiva do romance. Por conseguinte, o romance em sua dimensão interior e exterior é estruturado a partir de um sistema de ideias, que como demonstra a exposição dialética de Lukács, não é mais imanente ao mundo exterior da realidade social, mas cindido em relação à mesma. Porém, essa luta entre a alma carente de substancialidade e o mundo exterior vazio e descontínuo marca de modo sintomático essa equação problemática entre ser e devir. Apesar de a realidade efetiva vir a se impor a qualquer tentativa de estruturação de uma totalidade utópica pelo romance, pois a problemática normativa está calcada na não conciliação com a vida, o romance revela pela forma uma problemática do mundo, “o verdadeiro estado do espírito contemporâneo”¹⁴ como o substrato da objetividade épica normativa do romance e a força de sua forma enquanto “virilidade madura”¹⁵.

Eis a força que reside na forma do romance, que advém da ironia enquanto aspecto composicional estrutural. Quando Lukács traça o quadro histórico-filosófico que distingue o intento ético do romance moderno em relação à epopeia, diz respeito a uma vida danificada, alienada em meio a um mundo alheio a ideias, ao sentido, o que

¹⁴ Lukács, Georg. *TdR*. p.73; *TdsR*, p.66.

¹⁵ *Ibid.*, *TdR*, p.86; *TdsR*, p.81.

não ocorria na estrutura do mundo grego. Disso, diz o autor, “o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida”¹⁶. A totalidade em questão diz respeito a uma vida descompassada tanto ao nível dos objetos e aspectos constitutivos do mundo quando da perspectiva do sujeito, pois, ambas as dimensões não apresentam uma harmonia preestabelecida, e sim uma descontinuidade de elementos heterogêneos, e que nos conduz a uma conceito-chave que acompanha toda a produção filosófica do jovem Lukács, que é o de *Missverständnis*, a má-compreensão e a dificuldade de comunicação entre os indivíduos isolados da sociedade moderna. Era preciso buscar algo, reconfigurar subjetivamente a substancialidade épica perdida.

Portanto, a totalidade épica do romance encontra o seu solo na ética subjetiva para desdobrar-se livremente, colada a uma vida que lhe é essencial, mas descolada da vida concreta do mundo exterior. Tal é o fundamento abstrato do romance, mas que possibilita para a sua forma uma abertura crítica diante do mundo exatamente por enfrentar a questão do descompasso entre o sujeito e o objeto a partir de critérios imanentes à problemática do mundo, não suprimindo a densidade subjetiva presente no fundamento ético do romance e muito menos reduzindo a subjetividade ao critério objetivo como “sentido imanente do mundo objetivo”¹⁷. A questão para Lukács era a de que o romance anunciava de modo maduro a problemática do mundo e não a exauria segundo fórmulas mistificadoras ao assinalar a importância de uma “autocorreção ética” da subjetividade, haja visto o dilaceramento entre os anseios da subjetividade e da objetividade na realidade externa ao sujeito. A autocorreção significa que a subjetividade se supera e tem condições de ir além de uma pura interioridade vazia. Esse jogo de deslocamento, que não diz necessariamente a um jogo de linguagem, essa possibilidade de exposição do desconcerto do mundo e que conduz a uma unidade é o conceito filosófico de ironia já formulado desde os primeiros teóricos do Romantismo Alemão, em especial Friedrich Schlegel, que entre as suas definições de ironia, diz que a mesma é a “contínua alternância entre autocriação e auto aniquilação”¹⁸.

Pois, a objetividade é o desdobramento de uma dupla face da própria ética subjetiva. Uma ética subjetiva do escritor que tem de buscar para os tempos modernos uma unidade épica perdida por meio de suas ambições, vontades e desejos internos de realização épica, mas, ao mesmo tempo não pode desvencilhar-se do momento

¹⁶ Ibid., *TdR*, p.60; *TdsR*, pp.49-50.

¹⁷ Ibid., *TdR*, p. 85; *TdsR*, p.79.

¹⁸ Schelegel, F. *Kritische Ausgabe*. Vol. II, nº 172, Padernon: F. Schöning, 1967, p. 51. (Citado em N. do T. à *TdR*, op. cit., p. 74).

histórico, configurando a fragmentada realidade ‘vencedora’ nessa batalha entre a interioridade e a exterioridade. Ou seja, o conteúdo objetivo do mundo expõe os limites para a subjetividade, para que ela não se perca em seu puro e mais profundo desdobramento interior, pois, enquanto gênero épico, a subjetividade criadora tem o dever de configurar a objetividade fragmentada das relações sociais burguesas. Narrar a extensão do mundo então é condição que põe ‘freios’ à subjetividade e esse movimento é destacado da seguinte forma: se, a partir da liberdade individual os anseios subjetivos reconstroem uma unidade épica em uma totalidade perfeita e fechada em si mesma, ‘driblando’ abstrata e formalmente a fragmentariedade e vazios da experiência social moderna, a contraposição é a de que a subjetividade do sujeito criador tem de fazer aparecer na forma todo o descompasso das relações humanas do mundo contingente e, por conseguinte, o descompasso no âmbito do próprio sujeito cindido.

Essa reflexão no âmbito da subjetividade é a reflexão ética do escritor, que tem consciência da subjetividade e sabe que no interior da obra é o único e possível *locus* de realização da unidade épica. O caminho subjetivo pela forma é um “apesar de tudo”¹⁹ diante da vida cindida, uma maneira de escapar da experiência social fragmentária manifestada na dissonância entre a vida e o sentido. Nestes termos, o escritor tem a consciência de que o formar pela subjetividade criadora jamais pode configurar sensivelmente os objetos do mundo. Aqui falamos do caráter melancólico no ato de refletir sobre as condições de efetividade dos ideais da alma na objetividade vigente do mundo burguês, que possui, como afirma Lukács, um duplo caráter que atesta a autocorreção ética da subjetividade diante dos limites impostos pelo sensível:

Pois a reflexão do indivíduo criador, a ética do escritor no tocante ao conteúdo, possui um caráter duplo: refere-se ela sobretudo à configuração reflexiva do destino que cabe ao ideal na vida, à efetividade dessa relação com o destino e à consideração valorativa dessa 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.²⁰

A dificuldade estabelecida pelo conteúdo da ironia faz com que a configuração da forma se silencie naquilo que ela pretende projetar-se para além dos dados das

¹⁹ Lukács, Georg. *TdR*, p.72; *TdsR*, p.64.

²⁰ *Ibid.*, *TdR*, p.86; *TdsR*, p.80.

estruturas da vida burguesa, buscando superar abstratamente uma realidade prosaica que já não fornece valores de referência. É como estratégia subjetiva diante de uma experiência real desencantada sem deus, que o mundo do romance permite a recusa consciente aos fatos concretos. Recusa que consiste em buscar o significado essencial em uma totalidade a ser construída no psicologismo do herói que, encarnado no gênio demoníaco, deve remeter-se a si mesmo em sua busca pela pátria utópica. Por isso, o universo da obra fornecida pela intenção do criador, por meio de sua estratégica irônica, resulta em uma “mística negativa dos tempos sem deus”.²¹ É negativa no sentido de tornar-se, pela forma, uma recusa ética e consciente de que a via interior é apenas uma saída reflexiva diante dos fatos, e para cumprir a normatividade épica do romance é necessário uma postura silenciosa, um “não-querer-saber” e um “não-poder-saber”²², para instaurar o deus necessário que presentifica a opacidade do mundo. Em resumo, a tomada de posição do escritor diante do mundo é a que comporta uma *docta ignorantia*²³ em relação à ausência de sentido. Esta é a ironia em seu conteúdo pleno, pois “tem de buscar o mundo que lhe seja adequado no calvário da interioridade, sem poder encontrá-lo”²⁴. Porém, essa ideia de Deus é inexprimível, ou seja, exprimível apenas no que escapa as determinações sensíveis do mundo exterior.

E como afirmamos, enquanto gênero épico, o romance não pode levar adiante a normatividade suscitada pela pura individualidade sem descompromissar-se com o seu solo histórico, ou, em outras palavras, a totalidade extensiva do romance é o registro do substrato histórico-filosófico do seu tempo. Por sua vez, a totalidade extensiva só é possível na forma biográfica do romance, que atua como a sua forma exterior, possibilitando uma aparente organicidade em meio ao substrato material da realidade social. Desta feita, a forma biográfica é a possibilidade de superar a má-infinitude própria da interioridade, elevando a ‘enésima potência’ a figura do herói – antes de tudo o isolado indivíduo moderno em suas ambições – no ato de formar uma totalidade extensiva do mundo.

Torna-se necessário também marcar o deslocamento que Lukács promove ao conceito de ironia. Pela lente subjetiva da ética do escritor é possível fornecer unidade na totalidade épica do romance, a partir de uma estrutura de mundo adequada aos anseios da alma do herói. Por meio da figura do herói do romance e de sua perspectiva

²¹ Ibid., *TdR*, p.92; *TdsR*, p.87.

²² Ibid., *TdR*, p.92-93; *TdsR*, p.88.

²³ Ibid., *TdR*, p.93; *TdR*, p.87.

²⁴ Ibid., *TdR*, p.95; *TdsR*, pp.90-91.

formativa, o escritor fornece concatenação aos elementos do mundo, como recurso para conferir organicidade às estruturas da realidade. São as características do processo biográfico do romance que possibilitam, pela intenção subjetiva do escritor, elaborar uma homogeneização prévia diante das estruturas prosaicas da vida burguesa. Eis as condições e possibilidades de uma totalidade épica fechada e perfeita em si mesma no interior da obra. Tal recurso irônico é levado a cabo por Goethe, em sua obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, no sentido de que a configuração de estruturas do mundo no interior da obra está radicada em solo subjetivo, e as transformações e processos por que passa o herói em sua experiência formativa diante do mundo são um artifício do autor para realizar, ainda que abstrata e subjetivamente, o seu intento utópico. Em Goethe, a configuração da realidade sob o prisma subjetivo é, sob as lentes de Lukács, um nível mais elaborado de confronto contra a vida cindida e as estruturas prosaicas burguesas, na configuração das relações sociais. O desfecho da trajetória de *Wilhelm Meister*, sua ocupação profissional ‘ideal’, que tem em contrapartida a renúncia aos ideais que se agitavam em sua alma na juventude e a adequação ao mundo burguês são, no âmbito da forma, como Lukács bem caracteriza de modo histórico-filosófico, um nível mais aprimorado de tentativa de síntese entre os conflitos subjetivos do sujeito e os aspectos objetivos do mundo exterior, que torna a forma do romance uma forma por excelência da modernidade, “a forma representativa da época, na medida em que as categorias estruturais do romance coincidem constitutivamente com a situação do mundo”²⁵.

É aqui, portanto, o ponto decisivo na reelaboração crítica do conceito filosófico de ironia romântica, operada por Lukács por meio de Goethe. Pois bem, a configuração de elementos da vida burguesa cotidiana, a família, profissão, Estado, objeto de crítica do romântico Novalis, por resultar em uma obra antipoética, é exatamente o ponto a favor que vem a ser ressaltado por Lukács. O recurso irônico em Goethe é o não descolamento com a realidade social e a configuração da própria realidade no interior da obra intenta o combate contra a vida burguesa e alienada. A crítica ao *Primeiro Romantismo* e a necessidade de reformulação do conceito de ironia por Lukács dão-se por conta do modo romântico de se opor à vida burguesa, a saber, por meio de um subjetivismo radical incapaz de configurar as relações sociais no contexto da situação histórica, com o seu núcleo temporal. Assim, o romantismo, abstraindo subjetivamente

²⁵ Lukács, G. *TdR*, p.96; *TdsR*, p.91.

sem reservas todo o conteúdo sensível do mundo, distancia-se do substrato épico do romance, como assevera Lukács.

Em um dos ensaios que integra o conjunto da obra *A Alma e as Formas*, intitulado *Sobre a Filosofia Romântica da vida: Novalis*, Lukács aponta que uma das características do programa romântico, que tinha como objetivo principal fundar uma cultura harmônica e universal diante do cenário de crise e desagregação que já se desenhava no final do século XVIII, era a necessidade de viver a vida de modo pleno, artisticamente, extraindo e desfrutando de toda a riqueza que a vida poderia fornecer. É nessa perspectiva que a poesia se torna o fundamento do mundo, um pampoetismo no qual “tudo é poesia, e a poesia é o Uno e o Todo”²⁶. O próprio conceito de poeta [*Dichter*] e o seu ato de criação artística jamais seriam tão carregados de sentido como foram nos primeiros românticos. Nessa arte de viver, na qual Novalis foi o que levou até as últimas consequências, o caminho não poderia ser outro senão o da interiorização, com a recusa do conteúdo concreto da vida. Diz Lukács acerca da perspectiva que envolveu esses primeiros românticos, que, “o caminho da interiorização que trilharam só podia conduzir a uma fusão orgânica de todas as coisas dadas, a uma imagem belamente harmoniosa das coisas, não a um domínio das coisas”²⁷. Assim, para Novalis, o *Wilhelm Meister* de Goethe só poderia resultar em um quadro antipoético do belo. Sobre a crítica de Novalis ao antipoetismo de Goethe citada por Lukács:

Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister são de certo modo inteiramente prosaicos e modernos. Nele o elemento romântico cai por terra, e assim também a poesia da natureza, o maravilhoso. Ocupa-se ele meramente de coisas corriqueiras, humanas, a natureza e o misticismo são de todo esquecidos. É uma história burguesa e doméstica poetizada. O maravilhoso é tratado expressamente como poesia e exaltação. Ateísmo artístico é o espírito do livro [...] No fundo, [...] ele é apoético no mais alto grau, por mais poética que seja a exposição.²⁸

Depois de tanta exaltação poética, Goethe, na leitura de Novalis, teria abdicado da “flor azul”, esfumando o mundo em sua tentativa de resolver a dissonância entre o eu e a exterioridade. Segundo Lukács, o romantismo também procuraria, assim como em Goethe, um equilíbrio de

²⁶ Lukács, G. *A Alma e as Formas*, op. cit., p.90.

²⁷ *Ibid.*, p.90.

²⁸ Lukács, G. *TdR*, p.146; *TdsR*, p.150. [Cf. Novalis, *Fragmente und Studien II, 1799-1800*, nº 290 e nº 320, in *Werke Tagebücher und Briefe*, vol.II, edição citada, pp.800-1 e 806]. (N. do T.)

forças e uma estrutura harmoniosa do mundo, mas na medida em que as forças da natureza sensível do mundo exterior fossem apenas um espelhamento da reflexão primária e imediata do Eu. Para o romantismo, “o individualismo é mais duro e caprichoso, mais consciente e intransigente que o de Goethe; o romantismo quer atingir a harmonia última com o máximo de individualismo”²⁹.

O herói do romance de Goethe resigna-se diante do mundo, e tem de adaptar-se a uma realidade efetiva e vencedora, alheia a ideais, ou, como afirma Lukács, um momento limite da reflexão diante do mundo, momento que significa “um abandono da idealidade irreal da alma em prol de um controle da realidade”³⁰. Porém, tal limite diante do mundo consagrado na forma é também uma recusa ao caráter fragmentário da sociabilidade burguesa, cujos valores de referência representam uma verdadeira desorientação nos termos de uma relação da alma com o núcleo de essencialidade que a mesma almeja. Diz Lukács:

E na medida em que que configura a realidade como vencedora, 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 ideia, 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.³¹

moderno e desencantado, os deuses que conferiam sentido e coerência à imagem do mundo foram banidos para sempre. É necessário então um novo deus enquanto determinação subjetiva. Esse novo deus é o demonismo, o psicologismo do herói romanesco capaz de fornecer novamente sentido e coerência ao mundo, a mais elevada liberdade em relação a Deus e capaz de fazer da própria liberdade individual o ponto nodal de unidade e sentido. E para Lukács, tanto a ética subjetiva do escritor (a sua subjetividade criadora) quanto o papel do herói na interconexão entre aventura e destino no mundo romanesco são doadores de sentido. E o elemento irônico do aspecto composicional do romance é o único espaço para se atingir o mínimo de essencialidade, ainda que a exigência crítica no elemento composicional não possa de forma alguma realizar-se como realidade efetiva, mas apenas no âmbito lírico e reflexivo.

²⁹ Lukács, G. *A Alma e as Formas*, op. cit., p.88.

³⁰ Lukács, G. *TdR*, p.87; *TdsR*, p.81.

³¹ *Ibid.*, *TdR*, p.87; *TdsR*, pp.81-82.

O bom romance seria, para Lukács, aquele que promove o tensionamento com as questões da vida, ou, em outros termos que também atestam como o caráter específico da recepção do conceito de ironia por Lukács distancia-se da recepção romântica, quando diz que o “romance é a forma da virilidade madura: seu escritor perdeu a radiante crença juvenil de toda a poesia, de ‘que destino e ânimo são nomes de um mesmo conceito’³². É dentro desse contexto que se torna possível afirmar que o elemento irônico é uma crítica negativa da realidade efetiva descompassada, uma “mística negativa dos tempos sem deus”³³. Como *docta ignorantia*, a ironia revela de modo consciente a falta de sentido no mundo como a verdadeira efetividade, por resguardar um único fio de substancialidade em um novo deus inexistente, e inexistente pela sua carência em relação ao núcleo temporal da ordenação sensível do mundo. Eis que, por sua negatividade diante do mundo, que se sustenta diante do antagonismo entre a objetividade e a subjetividade, a ironia é o índice de objetividade do romance.

Bibliografia.

BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução de Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

HAYM, Rudolf. *Die Romantische Schule*. Hildesheim – New York: Georg Olms, 1977.

LUKÁCS, Georg. *A Alma e as Formas*. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. A relação sujeito-objeto na estética. Tradução de Rainer Patriota. *Revista de Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 14, 2013.

_____. Ästhetische Kultur. In. *Lukács 1996: Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*. Franz Benseleer; Werner Jung (Hg.). Peter Lang: Bern, 1996.

_____. *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlin: Paul Cassierer, 1920.

_____. *Die Seele und die Formen*. Neuwied: Luchterhand, 1971.

_____. *Teoria do Romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

³² Ibid., *TdR*, p.86; *TdsR*, p.81. [Cf. Novalis, *Heinrich von Ofterdingn*, in *Werke. Tagebücher und Briefe*, vol. I, Munique, Carl Hanser, p.377]. (N. do T.)

³³ Ibid., *TdR*, p.92; *TdsR*, p.87.

SCHLEGEL, F. *Kritische Ausgabe*. Vol. II, n° 172, Padernon: F. Schöning, 1967.