

Georg  
Lukács

A TEORIA DO  
ROMANCE

Coleção Espírito Crítico

Duas Cidades  
Editora 34

Este livro de título simples e objetivo pode ser considerado o mais clássico dos estudos sobre o romance, gênero intimamente associado ao advento da era burguesa. É também a ele que o nome do húngaro Georg Lukács ligou-se de maneira paradoxal. Reconstituindo a sua gênese num texto de 1962, Lukács explicita as duas grandes correntes que nortearam o estudo que empreendera meio século antes: “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”.

A adesão ao marxismo, sob o influxo da Revolução Russa, levou-o a distanciar-se da obra escrita em um “estado de ânimo de permanente desespero com a situação mundial”. Paradoxalmente, porém, tal refutação não foi empecilho para que o seu estudo se constituísse em referência fundamental para reflexões estéticas posteriores (inclusive as de inspiração marxista). Na retrospectiva de 1962, Lukács alude à situação “algo grotesca” de ver Ernst Bloch reivindicar *A teoria do romance* para fazer frente, durante a polêmica sobre o Expressionismo, às posições do “Georg Lukács marxista”. A esta mesma obra recorre Walter Benjamin, no antológico ensaio de 1936 sobre o “Narrador”, para contrastar o romancista com aquele ancestral enraizado nas tradições orais e, assim, nuançar as diferenças no “estatuto histórico das formas artísticas”. Também para Adorno, *A teoria do romance* jamais perdeu a validade enquanto parâmetro crítico: retomando, no início dos anos 50, a delimitação de funções das formas épicas proposta pelo jovem Lukács, Adorno desenvolve, em “A posição do narrador no romance contemporâneo”, a tese da necessária “capitulação” do romance diante do “superpoderio da realidade”, que só pode ser transformada na práxis e não mais “transfigurada na imagem”.

Tais exemplos permitem remontar o fascínio desse livro à extraordinária amplitude de sua pers-

pectiva teórica, à densidade de suas formulações, ao élan que anima cada momento de sua argumentação. Esta tem a sua viga-mestra na categoria da “totalidade”, que aliás será redimensionada na inflexão marxista do pensamento de Lukács, mas sem perder a posição fulcral. Pois o pano de fundo dessas explicações sobre o gênero romanesco é sempre o conceito de “épica”, referido aos venturosos tempos em que a vivência da totalidade se dá de forma imediata, enraizado o homem em um mundo homogêneo, fechado e, portanto, pleno de sentido. Já o romance, “epopéia da era burguesa”, estaria desde o seu advento sob o signo do paradoxo: condenado à fragmentariedade e à insuficiência por um substrato histórico-filosófico em que a “totalidade extensiva da vida” não mais está dada de forma palpável e a “imanência do sentido à vida” tornou-se problemática, ele não pode, por outro lado, renunciar à disposição para a totalidade.

Na segunda parte do livro, o leitor encontrará ainda um balanço da história do romance europeu, balizado pelas objetivações mais significativas de quatro grandes “tipos”: *Dom Quixote* (“idealismo abstrato”), *A educação sentimental* (“romantismo da desilusão”), *Wilhelm Meister* (“romance de educação”) e, como fecho desse desenvolvimento, *Guerra e paz* e *Ana Karenina*, em que já se delinearia uma extrapolação das “formas sociais” da era burguesa. Para além do romance tolstoiano, o jovem Lukács aponta para um horizonte utópico que vislumbra na obra de Dostoiévski, intuído como arauto de um novo mundo, que possibilitaria ao artista épico concretizar novamente a sua vocação para a totalidade.

Marcus Vinicius Mazzari

Coleção Espírito Crítico

A TEORIA DO  
ROMANCE

Coleção Espírito Crítico

Conselho editorial:

Alfredo Bosi

Antonio Candido

Augusto Massi

Davi Arrigucci Jr.

Flora Süssekind

Gilda de Mello e Souza


Roberto Schwarz

Georg Lukács

A TEORIA DO  
ROMANCE

Um ensaio histórico-filosófico  
sobre as formas da grande épica

*Tradução, posfácio e notas*  
*José Marcos Mariani de Macedo*

 Livraria  
Duas Cidades

editora ■ 34

Livraria Duas Cidades Ltda.  
Rua Bento Freitas, 158 Centro CEP 01220-000  
São Paulo - SP Brasil Tel/Fax (11) 3331-5134  
www.duascidades.com.br livraria@duascidades.com.br

Editora 34 Ltda.  
Rua Hungria, 592 Jardim Europa CEP 01455-000  
São Paulo - SP Brasil Tel/Fax (11) 3816-6777 www.editora34.com.br

Copyright © Duas Cidades/Editora 34, 2000  
*A teoria do romance* © Georg Lukács, 1965

A fotocópia de qualquer folha deste livro é ilegal e configura uma  
apropriação indevida dos direitos intelectuais e patrimoniais do autor.

Capa, projeto gráfico e editoração eletrônica:  
*Bracher & Malta Produção Gráfica*

Preparação do texto:  
*Mara Valles*  
*Iracema Alves Lazari*

Revisão:  
*Alexandre Barbosa de Souza*  
*Cide Piquet*

1ª Edição - 2000 (3ª Reimpressão - 2007)

Catálogo na Fonte do Departamento Nacional do Livro  
(Fundação Biblioteca Nacional, RJ, Brasil)

Lukács, Georg, 1885-1971  
L954t A teoria do romance: um ensaio histórico-  
filosófico sobre as formas da grande épica / Georg Lukács;  
tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de  
Macedo. — São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.  
240 p. (Coleção Espírito Crítico)

ISBN 85-7326-182-X

1. Ficção - História e crítica. I. Título. II. Série.

CDD - 801.953

## Índice

<i>Prefácio</i> (1962) .....	7
I. As formas da grande épica em sua relação com o carácter fechado ou problemático da cultura como um todo .....	23
1. Culturas fechadas .....	25
2. O problema da filosofia histórica das formas .....	36
3. Epopéia e romance .....	55
4. A forma interna do romance .....	69
5. Condicionamento e significado histórico-filosófico do romance .....	85
II. Ensaio de uma tipologia da forma romanescas .....	97
1. O idealismo abstrato .....	99
2. O romantismo da desilusão .....	117
3. <i>Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister</i> como tentativa de uma síntese .....	138
4. Tolstói e a extrapolação das formas sociais de vida .....	150



<i>Posfácio</i> .....	163
1. Doutrina das formas e poética dos gêneros .....	174
2. Os gêneros e o romance .....	197
<i>Bibliografia</i> .....	225
<i>Índice onomástico</i> .....	231
<i>Sobre o autor</i> .....	233

## Prefácio

Este estudo foi esboçado no verão de 1914 e redigido no inverno de 1914-15. Apareceu primeiro na *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* [Revista de estética e de história geral da arte] de Max Dessoir, no ano de 1916, e, em forma de livro, na editora de P. Cassirer (Berlim, 1920).

A circunstância que lhe desencadeou o surgimento foi a eclosão da guerra em 1914, o efeito que a aclamação da guerra pela social-democracia exercera sobre a inteligência de esquerda. A minha posição íntima era de repúdio veemente, global e, especialmente no início, pouco articulado da guerra, sobretudo do entusiasmo pela guerra. Lembro-me de uma conversa com a senhora Marianne Weber, no final do outono de 1914. Ela queria minar minha resistência narrando alguns feitos heróicos concretos. Respondi apenas: “Quanto melhor, pior”. Nessa época, ao tentar alçar à consciência minha atitude emocional, cheguei aproximadamente ao seguinte resultado: as Potências Centrais provavelmente baterão a Rússia; isso pode levar à queda do czarismo: de acordo. Há também certa probabilidade de que o Ocidente triunfe sobre a Alemanha; se isso tiver como consequência a derrocada dos Hohenzollern e dos Habsburgos, estou igualmente de acordo. Mas então surge a pergunta: quem nos salva

da civilização ocidental? (Tomava como um pesadelo a perspectiva de uma vitória final da Alemanha da época<sup>1</sup>.)

Em tal estado de ânimo nasceu o primeiro esboço da *Teoria do romance*. Originalmente ela foi imaginada como uma série de diálogos: um grupo de jovens refugia-se da psicose bélica de seu meio, tal como os narradores das novelas no *Decamerão* refugiam-se da peste; eles buscam compreender uns aos outros por meio de diálogos que, progressivamente, levam aos problemas tratados no livro, à perspectiva de um mundo dostoiévskiano. Refletindo com mais vagar, esse plano foi abandonado e chegou-se à redação da *Teoria do romance* em sua versão atual. Ela surgiu, pois, sob um estado de ânimo de permanente desespero com a situação mundial. Somente o ano de 1917 trouxe-me uma resposta às perguntas que até então me pareciam insolúveis.

Óbvio que seria possível considerar esse texto em si mesmo, segundo o seu puro conteúdo objetivo, sem referência às condições intrínsecas de seu surgimento. Mas creio que, numa retrospectiva histórica de quase cinco décadas, vale a pena descrever o estado de ânimo de sua gênese, pois isso facilitará sua correta compreensão.

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,

---

<sup>1</sup> Sobre o assunto, ver o texto de juventude de Lukács escrito em 1915 e editado postumamente, com base nos manuscritos: "Die deutschen Intellektuellen und der Krieg" [Os intelectuais alemães e a guerra], in *Text+Kritik*, 39/40, Munique, Richard Boorberg, 1973, pp. 65-9.

a princípio, não senti necessidade alguma de submeter a minha visão de mundo, o método de meu trabalho científico etc. à avaliação crítica. 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 espírito; essa relação baseava-se essencialmente nas impressões que me causaram na juventude os trabalhos de Dilthey, Simmel e Max Weber. *A teoria do romance* é, de fato, um produto típico das tendências das ciências do espírito. Em 1920, em Viena, ao conhecer pessoalmente Max Dvorák, ele me disse que tomava a obra como a publicação mais relevante dessa corrente.

Hoje já não é mais difícil ver com clareza as limitações desse método. Pode-se, no entanto, apreciar também sua relativa justificação histórica diante da bidimensionalidade rasteira do positivismo neokantiano ou de quantos mais, tanto no tratamento de figuras ou correlações históricas quanto na correta compreensão de realidades intelectuais (lógica, estética etc.). Penso, por exemplo, no efeito fascinante de *Das Erlebnis und die Dichtung* [Vivência e literatura] (Leipzig, 1905), de Dilthey, um livro que, em muitos aspectos, parecia ser terra virgem. Essa terra virgem nos parecia então um mundo intelectual de sínteses grandiosas, tanto no horizonte teórico quanto histórico. Não nos dávamos conta de quão pouco esse novo método superara efetivamente o positivismo, de quão pouco suas sínteses eram objetivamente fundadas. (Nós, jovens, não percebemos então que as pessoas de talento chegavam a seus resultados genuinamente convincentes mais a despeito desse método do que com seu auxílio.) Virou moda formar conceitos gerais sintéticos a partir de alguns poucos traços, a maioria das vezes apreendidos pela mera intuição, de uma escola, de um período etc., dos quais a seguir se descia dedutivamente aos fenômenos isolados, e assim se acreditava alcançar uma visão abrangente do conjunto.

Esse foi também o método da *Teoria do romance*. Cito apenas alguns exemplos. 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. Os outros escritores incluídos nesse tipo, porém, como Balzac ou mesmo Pontoppidan, são cingidos numa camisa-de-força conceitual que os distorce. O mesmo ocorre com o outro tipo. Esse efeito da síntese abstrata das ciências do espírito é ainda mais característico em Tolstói. O epílogo de *Guerra e paz* é, na verdade, uma autêntica conclusão, em termos de idéias, do período das guerras napoleônicas: na evolução de alguns personagens, antecipa ele as sombras projetadas pela insurreição decembrista de 1825. O autor da *Teoria do romance* atém-se com tanta teimosia ao esquema da *Educação sentimental* que julga encontrar aqui simplesmente uma “serena atmosfera de quarto de crianças”, uma “desolação mais profunda que o final do mais problemático romance da desilusão”. Tais exemplos cumulam-se à vontade. Basta lembrar que romancistas como Defoe, Fielding ou Stendhal não encontraram lugar no esquematismo dessa construção; que o autor da *Teoria do romance* vira de ponta-cabeça, com arbitrariedade “sintética”, a importância de Balzac e Flaubert, de Tolstói e Dostoiévski etc. etc.

Tais distorções têm ao menos de ser mencionadas para revelar corretamente as limitações das sínteses abstratas das ciências do espírito. Isso não implica, é claro, que todo o acesso à descoberta de correlações interessantes estivesse em princípio vedado ao autor da *Teoria do romance*. Basta citar aqui o exem-

plo mais característico: a análise do papel do tempo na *Educação sentimental*. 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 Bergson — é formulada aqui inequivocamente. Isso é tanto mais notável uma vez que Proust só se tornou conhecido na Alemanha após 1920, o *Ulisses*, de Joyce, só apareceu em 1922 e a *Montanha mágica*, de Thomas Mann, só em 1924.

Assim, a *Teoria do romance* é um produto típico da ciência do espírito, sem apontar para além de suas limitações metodológicas. Mas seu sucesso — Thomas Mann e Max Weber estão entre os leitores que a aclamaram — não foi puramente casual. Embora radique-se no âmbito das ciências do espírito, esse livro contém — dentro de suas referidas limitações — certos traços que se tornaram relevantes no desenvolvimento posterior. Já se mencionou que o autor da *Teoria do romance* tornara-se hegeliano. Os mais antigos e importantes representantes do método das ciências do espírito postavam-se em solo kantiano, não livres de resquícios positivistas; esse é o caso sobretudo de Dilthey. E as tentativas de superar o racionalismo raso e positivista significavam quase sempre um passo rumo ao irracionalismo; este é o caso sobretudo de Simmel, mas também do próprio Dilthey. Não resta dúvida de que o *revival* hegeliano já tivera início alguns anos antes de deflagrada a guerra. Mas o que nele se podia tomar como cientificamente sério restringia-se principalmente à esfera da lógica ou da doutrina geral da ciência. 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. Sua primeira parte, a mais genérica, é definida essencial-

mente 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 epopéia e romance etc. Sem dúvida o autor da *Teoria do romance* não era um hegeliano exclusivista e ortodoxo. As análises de Goethe e Schiller, as concepções de Goethe em seu período maduro (o demoníaco, por exemplo), as teorias estéticas do jovem Friedrich Schlegel e Solger (ironia como meio moderno de configuração) complementam e concretizam os contornos hegelianos genéricos.

Um legado hegeliano talvez ainda mais importante é a historicização das categorias estéticas. No âmbito da estética, a inovação de Hegel produz aqui os resultados mais significativos. Kantianos como Rickert e sua escola cavam um abismo metodológico entre valor atemporal e realização histórica do valor. O próprio Dilthey está longe de apreender essa contradição tão bruscamente, embora — nos esboços do método da história da filosofia — não vá além da criação de uma tipologia meta-histórica das filosofias, que se realizam então historicamente em variantes concretas. Isso ele logra por vezes em algumas de suas análises estéticas, mas de certo modo às cegas, certamente sem a consciência de encontrar uma nova metodologia. O fundamento da cosmovisão desse conservadorismo filosófico é a atitude histórico-política conservadora dos principais representantes das ciências do espírito, que remonta intelectualmente a Ranke e com isso se opõe frontalmente à evolução dialética do espírito do mundo de Hegel. Há também, claro, um relativismo histórico positivista e, precisamente durante a guerra, Spengler combinou-o com tendências das ciências do espírito, ao historicizar radicalmente todas as categorias e não reconhecer, seja estética, ética ou logicamente, nenhuma validade supra-histórica. Mas desta feita ele suprime, por sua vez, a unidade do próprio processo histórico: o extremo dinamismo histórico converte-se por fim numa estáti-

ca última, numa superação última da própria história, na sucessão de ciclos culturais intrinsecamente desconexos, os quais se encerram e reiniciam de forma recorrente; surge um contraponto secessionista com relação a Ranke.

O autor da *Teoria do romance* não vai tão longe. Ele buscava uma dialética universal dos gêneros fundada historicamente, baseada na essência das categorias estéticas, 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 freqüência 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. Quando nós, com M. A. Lifschitz, em repúdio à sociologia vulgar, da mais variada extração, do período stalinista, tencionávamos desentranhar e aperfeiçoar a genuína estética de Marx, chegamos a um verdadeiro método histórico-sistemático. *A teoria do romance* permaneceu uma tentativa que fracassou tanto no projeto quanto na execução, mas que em suas intenções aproximou-se mais da saída correta do que seus contemporâneos foram capazes de fazê-lo.

Do legado hegeliano procede igualmente a problemática estética do presente: que, do ponto de vista histórico-filosófico, o desenvolvimento desemboca numa espécie de superação daqueles princípios estéticos que até ali haviam determinado o curso da arte. No próprio Hegel, porém, somente a arte torna-se problemática como resultado disso: o “mundo da prosa”, como ele designa esteticamente essa situação, é justamente o espí-



rito ter-se alçado a si mesmo no pensamento e na práxis socioes-tatal. A arte torna-se problemática precisamente porque a reali-dade deixa de sê-lo. De todo contrária é a concepção formalmen-te 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 sin-toma, 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 to-talidade do ser integrada em si, com cada mundo das formas em si imanentemente perfeito, é o problema central da forma roma-nesca. 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. Alguns anos mais tarde, Gottfried Benn expressa esse fato de outro modo: “[...] não havia mesmo uma realidade, quando muito a sua cari-catura” (“Bekanntnis zum Expressionismus” [Profissão de fé ex-pressionista], in *Deutsche Zukunft*, 05/11/1933; e *Gesammelte Werke*, vol. I. Wiesbaden, D. Wellershoff, 1959, p. 245). Em-bora *A teoria do romance*, em sentido ontológico, seja mais crí-tica e mais ponderada que o poeta expressionista, persiste o fato de ambos expressarem impressões semelhantes e reagirem de ma-neira semelhante ao presente. Surge assim, no debate sobre ex-pressionismo e realismo dos anos trinta, a situação algo grotesca em que Ernst Bloch invoca *A teoria do romance* em sua polêmica com o Georg Lukács marxista.

É por si só evidente que essa oposição entre *A teoria do ro-mance* e Hegel, seu guia metodológico universal, é primordial-mente de natureza social, não estético-filosófica. Talvez baste lem-brar o que já foi notado no início sobre a posição de seu autor em face da guerra. Acrescentemos ainda que a sua concepção da realidade social era na época fortemente influenciada por Sorel.

É por isso que, na *Teoria do romance*, o presente não é caracterizado em termos hegelianos, mas, segundo a fórmula de Fichte, como a “era da perfeita pecaminosidade”. Esse pessimismo de matizes éticos em relação ao presente não significa, porém, uma inflexão geral de Hegel a Fichte, mas antes uma kierkegaardização da dialética histórica de Hegel. Kierkegaard sempre representou um papel de destaque para o autor da *Teoria do romance*. Muito antes de este se tornar moda, ele tratou da correlação entre a vida e o pensamento de Kierkegaard num ensaio (“Das Zerschellen der Form am Leben: Sören Kierkegaard und Regine Olsen” [O estilhaçar da forma em contato com a vida], escrito em 1909, publicado em alemão em *Die Seele und die Formen: Essays* [A alma e as formas], Berlim, 1911). E nos seus anos de Heidelberg imediatamente anteriores à guerra, ele se ocupava com um estudo sobre a crítica de Kierkegaard a Hegel, que no entanto jamais seria concluído. Esses fatos são mencionados aqui não por razões biográficas, mas para indicar uma tendência evolutiva que mais tarde se tornaria relevante no pensamento alemão. A influência direta de Kierkegaard conduz sem dúvida à filosofia existencialista de Heidegger e Jaspers, portanto a uma oposição mais ou menos aberta a Hegel. Mas não se deve esquecer que o próprio *revival* hegeliano tinha como propósito vigoroso aproximar Hegel do irracionalismo. Essa tendência já é perceptível nas investigações de Dilthey sobre o jovem Hegel (1905), e adquire um contorno nítido na tirada de Kroner segundo a qual Hegel teria sido o maior irracionalista na história da filosofia (1924). Aqui ainda não é demonstrável a influência direta de Kierkegaard. Mas nos anos vinte ela se acha por toda parte em estado latente, em ascensão mesmo, e aos poucos conduz a uma kierkegaardização do jovem Marx. Karl Löwith escreve em 1941: “Por mais afastados que se achem um do outro [Marx e Kierkegaard], próximo é o parentesco de ambos no ataque comum ao existente e na origem he-

geliana”. (Ocioso comentar o quão difundida é essa tendência na atual filosofia francesa.)

A base sociofilosófica de tais teorias é a atitude cambiante, tanto em termos filosóficos quanto políticos, do anticapitalismo romântico. Originalmente — no jovem Carlyle ou em Cobbett, por exemplo — trata-se de uma verdadeira crítica do horror e da hostilidade cultural do capitalismo nascente e, por vezes, até de uma forma embrionária de crítica socialista, como no *Past and present* de Carlyle. Na Alemanha, dessa atitude fez-se aos poucos uma forma de apologia do atraso político-social do império dos Hohenzollern. Visto superficialmente, um escrito de guerra tão relevante como as *Betrachtungen eines Unpolitischen* [Considerações de um apolítico] (1918), de Thomas Mann, segue a mesma linha. Mas a evolução posterior de Thomas Mann, já nos anos vinte, justifica sua própria descrição dessa obra: “É uma batida em retirada em grande estilo — a última e a mais tardia de uma burguesia romântica alemã —, levada a efeito com a plena consciência de sua inutilidade [...], até mesmo com a percepção da insalubridade e imoralidade espirituais de toda a simpatia para com o que está fadado à morte [...]”.

No autor da *Teoria do romance*, a despeito de seu ponto de partida filosófico em Hegel, Goethe e o Romantismo, não se percebem tais estados de ânimo. Sua oposição ao vazio cultural do capitalismo não contém nenhuma simpatia pela “miséria alemã” e seus resíduos no presente, como em Thomas Mann. *A teoria do romance* não é de caráter conservador, mas subversivo. Mesmo que fundamentada num utopismo altamente ingênuo e totalmente infundado: a esperança de que do colapso do capitalismo, do colapso — a ele identificado — das categorias socioeconômicas inanimadas e hostis à vida, possa nascer uma vida natural, digna do homem. Que o livro culmine na análise de Tolstói, o seu relance de olhos sobre Dostoiévski, que já “não escreveu ro-

mances”, mostra nitidamente que o autor não esperava uma nova forma literária, mas expressamente um “novo mundo”. Com todo direito pode-se rir desse utopismo primitivo, mas ele evidencia uma corrente intelectual que fazia parte da realidade da época. Nos anos vinte, contudo, a perspectiva de suplantar socialmente o mundo da economia assumiu com força cada vez maior um explícito caráter reacionário. Mas ao tempo da redação da *Teoria do romance*, tais idéias ainda se achavam numa forma embrionária completamente indiferenciada. De novo, basta um exemplo. Se Hilferding, o mais renomado economista da Segunda Internacional, pôde escrever sobre a sociedade comunista, em seu *Finanzkapital* [Capital financeiro] (1909): “Nela a troca é acidental, não um possível objeto da consideração teórica da economia. Não pode ela ser analisada teoricamente, apenas psicologicamente apreendida”; se se pensar nas utopias — de cunho revolucionário — dos últimos anos da guerra e do imediato pós-guerra, então se pode avaliar com mais justiça histórica essa utopia da *Teoria do romance*, sem de algum modo afrouxar a crítica de sua inconsistência teórica.

É justamente uma crítica desse tipo que está talhada a iluminar corretamente outra peculiaridade da *Teoria do romance*, em virtude da qual ela representa algo de novo na literatura alemã. (Na França, havia muito o fenômeno a ser agora investigado já era conhecido.) Em resumo: o autor da *Teoria do romance* possuía uma concepção de mundo voltada a uma fusão de ética de “esquerda” e epistemologia de “direita” (ontologia etc.). Se a Alemanha guilhermina conheceu uma literatura oposicionista de princípios, esta se escudou nas tradições do Iluminismo, na maioria das vezes, sem dúvida, em seus epígonos mais rasteiros, e assumiu uma postura de recusa global inclusive das valiosas tradições literárias e teóricas da Alemanha. (Nesse sentido, o socialista Franz Mehring é uma rara exceção.) *A teoria do romance*, até

onde posso enxergar, é o primeiro livro alemão em que uma ética de esquerda, norteada pela revolução radical, aparece alinhada a uma exegese tradicionalmente convencional da realidade. Na ideologia dos anos vinte, essa atitude já cumpre um papel cada vez mais importante. Pense-se no *Geist der Utopie* [Espírito da utopia] (1918, 1923) e no *Thomas Münzer als Theologe der Revolution* [Thomas Münzer, teólogo da revolução] (1921) de Ernst Bloch, em Walter Benjamin e mesmo no jovem Th. W. Adorno etc. Na luta intelectual contra o hitlerismo, sua relevância cresce ainda mais: muitos tentam — partindo de uma ética de esquerda — mobilizar Nietzsche ou mesmo Bismarck como forças progressistas contra a reação fascista. (Noto apenas de passagem que a França, onde esse rumo emergiu muito antes que na Alemanha, possui hoje em Sartre o representante de extrema influência dessa corrente. Por razões óbvias, não podemos discutir aqui os fundamentos sociais do surgimento precoce e da eficácia prolongada desse fenômeno na França.) Somente após a vitória sobre Hitler, somente com a restauração e o “milagre econômico” pôde essa função da ética de esquerda na Alemanha sumir pelo alçapão e ceder lugar, no fórum da atualidade, a um conformismo disfarçado de não-conformismo. Uma parte considerável da nata da inteligência alemã, inclusive Adorno, alojou-se no “Grande Hotel Abismo” — como escrevi por ocasião de uma crítica a Schopenhauer —, um “belo hotel, provido de todo conforto, à beira do abismo, do nada, do absurdo. E o espetáculo diário do abismo, entre refeições ou espetáculos comodamente fruídos, só faz elevar o prazer desse requintado conforto” (*Die Zerstörung der Vernunft* [A destruição da razão], Neuwied, 1962, p. 219). Que Ernst Bloch persevere até agora, impassível, em sua síntese entre ética de esquerda e epistemologia de direita (ver, por exemplo, *Philosophische Grundfragen I, Zur Ontologie des Noch-Nicht-Seins* [Questões filosóficas fundamentais, para uma ontologia do ain-

da-não-ser], Frankfurt, 1961) honra seu caráter, embora não possa mitigar o anacronismo de sua postura teórica. Se é certo que uma oposição efetiva, fecunda e progressista realmente se faz notar no mundo ocidental (inclusive na República Federal), ela não tem mais nada a ver com a conjunção entre ética de esquerda e epistemologia de direita.

Se hoje, portanto, alguém lê *A teoria do romance* para conhecer mais de perto a pré-história das ideologias relevantes nos anos vinte e trinta, pode tirar proveito de tal leitura crítica. Mas se tomar o livro na mão para orientar-se, o resultado só poderá ser uma desorientação ainda maior. Em jovem escritor, Arnold Zweig leu *A teoria do romance* para orientar-se; seu instinto sadio levou-o, com todo o acerto, à rejeição categórica.

*Georg Lukács*

Budapeste, julho de 1962

A Jelena Andrejevna Grabenko



Fotografia de Georg Lukács realizada por ocasião  
de viagem à Itália (agosto de 1913).



I.

**As formas da grande épica  
em sua relação com o caráter  
fechado ou problemático da  
cultura como um todo**

---

## 1. Culturas fechadas

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. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornado si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada. “Filosofia é na verdade nostalgia”, diz Novalis, “o impulso de sentir-se em casa em toda parte”<sup>1</sup>. Eis por que a filosofia, tanto como forma de vida quanto como a determinante da forma e a doadora de conteúdo da criação literária,

---

<sup>1</sup> Novalis, *Das Allgemeine Brouillon* [O borrador universal], nº 857, in *Werke, Tagebücher und Briefe*, vol. II, Munique, Carl Hanser, 1978, p. 675.

é sempre um sintoma da cisão entre interior e exterior, um índice da diferença essencial entre eu e mundo, da incongruência entre alma e ação. Eis por que os tempos afortunados não têm filosofia, ou, o que dá no mesmo, todos os homens desse tempo são filósofos, depositários do objetivo utópico de toda a filosofia. Pois qual a tarefa da verdadeira filosofia senão esboçar esse mapa arquetípico? Qual o problema do *locus* transcendental senão a determinação da correspondência de cada ímpeto que brota da mais profunda interioridade com uma forma que lhe é desconhecida, mas que lhe está designada desde a eternidade e a envolve num simbolismo redentor? Aí a paixão é o caminho predeterminado pela razão para a perfeita individualidade, e da loucura são emitidos sinais enigmáticos mas decifráveis de um poder transcendente, de outro modo condenado ao silêncio. Aí não há ainda nenhuma interioridade, pois ainda não há nenhum exterior, nenhuma alteridade para a 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. Essa é a era da epopéia. Não é a falta de sofrimento ou a segurança do ser que revestem aqui homens e ações em contornos jovialmente rígidos (o absurdo e a desolação das vicissitudes do mundo não aumentaram desde o início dos tempos, apenas os cantos de consolação ressoam mais claros ou mais abafados), mas sim a adequação das ações às exigências intrínsecas da alma: à grandeza, ao desdobramento, à plenitude. Quando a alma ainda não conhece em si nenhum abismo que a possa atrair à queda ou a impelir a alturas ínvias, quando a divindade que preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas e injustas do destino posta-se junto aos homens, incompreendida mas conhecida, como o pai diante do filho pequeno, então toda a ação é somente um traje bem-talhado da alma. Ser e destino, aventura e perfeição,

vida e essência são então conceitos idênticos. Pois a pergunta da qual nasce a epopéia como resposta configuradora é: como pode a vida tornar-se essencial? E o caráter inatingível e inacessível de Homero — e a rigor apenas os seus poemas são epopéias — decorre do fato de ele ter encontrado a resposta antes que a marcha do espírito na história permitisse formular a pergunta.

Se quisermos, assim podemos abordar aqui o segredo do helenismo, sua perfeição que nos parece impensável e a sua estranheza intransponível para nós: o grego conhece somente respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos. Ele ainda traça o círculo configurador das formas aquém do paradoxo, e tudo o que, a partir da atualização do paradoxo, teria de conduzir à superficialidade, leva-o à perfeição. Quando se fala dos gregos, mistura-se sempre filosofia da história e estética, psicologia e metafísica, e trama-se uma relação entre as suas formas e a nossa era. Belas almas buscam os seus próprios instantes sublimes, instantes fugazmente efêmeros, nunca apreensíveis, de uma sonhada tranquilidade por trás dessas máscaras taciturnas, caladas para sempre, esquecendo que o valor desses instantes é a sua fugacidade, que aquilo de que fogem para buscar abrigo junto aos gregos é a sua própria profundidade e grandeza. Espíritos mais profundos, empenhados em coagular em aço purpúreo o sangue que lhes brota e forjá-lo em couraça, para que suas feridas permaneçam eternamente ocultas e seus gestos de heroísmo tornem-se o paradigma do verdadeiro e futuro heroísmo, a fim de que o novo heroísmo seja por ele desperto, compararam a fragmentariedade de sua figuração<sup>2</sup> com a harmonia gre-

---

<sup>2</sup> *Formung*, em alemão. Ao longo do texto o termo refere-se à *forma consumada*, em oposição ao *ato de dar forma* (*Formen*). Ver por exemplo p. 85.

ga, e os próprios sofrimentos, de que brotaram suas formas, com os sonhados martírios que precisaram da pureza grega para ser pacificados. Concebendo a perfeição da forma, de modo obstinadamente solipsista, como função do dilaceramento interno, querem eles perceber nas composições dos gregos a voz de um tormento cuja intensidade supera a sua na mesma medida em que a arte grega suplanta aquilo que configuram. Ora, trata-se aqui de uma completa inversão da topografia transcendental do espírito, que em sua essência e em suas conseqüências pode ser perfeitamente descrita, perfeitamente interpretada e concebida em sua relevância metafísica, mas para a qual será sempre impossível encontrar uma psicologia, por mais intuitiva ou meramente conceitual que seja. Isso porque toda a compreensão psicológica já pressupõe uma determinada posição dos *loci* transcendentais e funciona somente dentro da esfera destes. Em vez de querer compreender o helenismo desse modo, ou seja, perguntar inconscientemente como poderíamos em última instância produzir essas formas ou como nos portaríamos se possuíssemos tais formas, mais frutífero seria indagar pela topografia transcendental do espírito grego, essencialmente diversa da nossa, que tornou possíveis e também necessárias tais formas.

Dizíamos que o grego conta com as respostas antes de formular as perguntas. Isso também não deve ser entendido psicologicamente, mas (quando muito) em termos psicológico-transcendentais. Significa que, na relação estrutural última, condicionante de todas as experiências e configurações, não são dadas quaisquer diferenças qualitativas, portanto insuperáveis e só transponíveis com um salto, a separar os *loci* transcendentais entre si e estes do sujeito que lhes é designado *a priori*; significa que a ascensão ao mais elevado e a descida ao mais vazio de sentido concretizam-se por caminhos de adequação, ou seja, na pior das hipóteses, por intermédio de uma escala graduada, rica em tran-

sições. Por isso, a conduta do espírito nessa pátria é o acolhimento passivo-visionário de um sentido prontamente existente. O mundo do sentido é palpável e abarcável com a vista, basta encontrar nele o *locus* destinado ao individual. O erro, aqui, é questão somente de falta ou excesso, de uma falha de medida ou percepção. Pois saber é apenas o alçar véus opacos; criar, apenas o copiar essencialidades visíveis e eternas; virtude, um conhecimento perfeito dos caminhos; e o que é estranho aos sentidos decorre somente da excessiva distância em relação ao sentido. É um mundo homogêneo, e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar sua homogeneidade. Como qualquer outro elo dessa rítmica, a alma encontra-se em meio ao mundo; a fronteira criada por seus contornos não difere, em essência, dos contornos das coisas: ela traça linhas precisas e seguras, mas separa somente de modo relativo; só separa em referência a e em benefício de um sistema homogêneo de equilíbrio adequado. Pois o homem não se acha solitário, como único portador da substancialidade, em meio a figurações reflexivas: suas relações com as demais figurações e as estruturas<sup>3</sup> que daí resultam são, por assim dizer, substanciais como ele próprio ou mais verdadeiramente plenas de substância, porque mais universais, mais “filosóficas”, mais próximas e aparentadas à pátria original: amor, família, Estado. O dever-ser é para ele apenas uma questão pedagógica, uma expressão de que ainda está a caminho de casa, mas não exprime ainda a relação única e insuperável com a substância. E também no próprio homem não há nada que o

---

<sup>3</sup> Entenda-se: “estruturas sociais”; a palavra é *Gebilde*, termo que pode ser traduzido como “formações” ou “formações históricas”, o que, porém, levaria a confusão com o conceito de “forma” e os termos correlatos (“figuração”, “formar”, “configuração” etc.).

obrigue ao salto: maculado pelo afastamento da matéria em relação à substância, deverá ele purificar-se na proximidade à substância da ascensão imaterial; um longo caminho jaz diante dele, mas dentro dele, nenhum abismo.

Tais fronteiras encerram necessariamente um mundo perfeito e acabado. Embora poderes ameaçadores e incompreensíveis se façam sentir além do círculo que as constelações do sentido presente traçam ao redor do cosmos a ser vivenciado e formado, eles não são capazes de desalojar a presença do sentido; podem eles aniquilar a vida, mas jamais confundir o ser; podem lançar sombras negras sobre o mundo formado, mas também elas serão incorporadas pelas formas, como contrastes cuja nitidez é tanto mais salientada. O círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis por que jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida; ou melhor, o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado. Inventamos a produtividade do espírito: eis por que, para nós, os arquétipos perderam inapelavelmente sua obviedade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito da aproximação jamais inteiramente concluída<sup>4</sup>. Inventamos a configuração: eis por que falta sempre o último arremate a tudo que nossas mãos, cansadas e sem esperança, largam pelo caminho. Descobrimos em nós a única substância verdadeira: eis por que tivemos de cavar abismos intransponíveis entre conhecer e fazer, entre alma e estrutura, entre eu e mundo, e permitir que, na outra margem do

---

<sup>4</sup> A noção que está por trás aqui é a *progressão infinita* do homem finito rumo à moralidade, desenvolvida por Kant na *Kritik der praktischen Vernunft* [Crítica da razão prática], A 221, Akademie Textausgabe, vol. V, Berlim, Walter de Gruyter & Co., 1968, pp. 122 ss.

abismo, toda a substancialidade se dissipasse em reflexão; eis por que nossa essência teve de converter-se, para nós, em postulado e cavar um abismo tanto mais profundo e ameaçador entre nós e nós mesmos. 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.

Esse é o mundo da filosofia grega. Mas tal pensamento surgiu apenas quando a substância já começava a desvanecer-se. Se a rigor não existe uma estética grega, pois a metafísica antecipou todo o estético, também não há na Grécia nenhuma contraposição rigorosa entre história e filosofia da história: os gregos percorrem na própria história todos os estágios correspondentes às grandes formas *a priori*; sua história da arte é uma estética metafísico-genética; sua evolução cultural, uma filosofia da história. Nesse processo ocorre a evasão da substância: da absoluta imanência à vida, em Homero, à absoluta, porém tangível e palpável, transcendência em Platão; e seus estágios, clara e precisamente distintos entre si (aqui o helenismo não conhece transições), nos quais seu sentido assentou-se como em eternos hieróglifos, são as grandes formas intemporalmente paradigmáticas da configuração do mundo: epopéia, tragédia e filosofia. O mundo da epo-



péia responde à pergunta: como pode a vida tornar-se essencial? Mas a resposta só amadureceu como pergunta quando a substância já acenava de longa distância. Somente quando a tragédia respondeu, configurando, à pergunta de como a essência pode tornar-se viva, tomou-se consciência de que a vida como ela é (e todo dever-ser suprime a vida) perdera a imanência da essência. No destino que dá forma e no herói que, criando-se, encontra a si mesmo, a pura essência desperta para a vida, a simples vida aniquila-se perante a única realidade verdadeira da essência; para além da vida, foi alcançado um nível do ser repleto de uma plenitude ricamente florescente, diante do qual a vida cotidiana não serve nem sequer de contraste. Também essa existência da essência não nasceu da necessidade, do problema: o nascimento de Palas<sup>5</sup> é o protótipo para a origem das formas gregas. Assim como a realidade da essência, ao descarregar-se na vida e engendrá-la, revela a perda de sua pura imanência à vida, esse subsolo problemático da tragédia também só se torna evidente, só se torna um problema, na filosofia: apenas quando a essência, completamente afastada da vida, tornou-se a única realidade absolutamente transcendental, quando também o destino da tragédia é desmascarado pela ação configuradora da filosofia como uma tosca e absurda arbitrariedade empírica e a paixão do herói como vinculação terrena, sua autoperfeição como limitação do sujeito contingente — só então a resposta dada pela tragédia ao ser não aparece mais como uma simples obviedade natural, senão como um milagre,

---

<sup>5</sup> Conta-se que Zeus, ao saber da gravidez de sua primeira esposa, Métis, foi aconselhado por Urano e Géia a engoli-la, pois, segundo as predições, se Métis tivesse uma filha e esta um filho, o neto destronaria o avô. Findo o período de gestação, Zeus foi acometido por uma terrível dor de cabeça e pediu a Hefesto que lhe abrisse o crânio com um machado. Dele saiu, já paramentada e de égide em punho, a deusa Palas Atena.

como um arco-íris esguio e firmemente arqueado sobre profundezas insondáveis. O herói da tragédia sucede ao homem vivo de Homero, e o explica e o transfigura justamente pelo fato de tomar-lhe a tocha bruxuleante e inflamá-la com brilho renovado. E o novo homem de Platão, o sábio, com seu conhecimento ativo e sua visão criadora de essências, não só desmascara o herói, mas ilumina o perigo sombrio por ele vencido e o transfigura na medida em que o suplanta. Mas o sábio é o último tipo humano, e seu mundo é a última configuração paradigmática da vida que foi dada ao espírito grego<sup>6</sup>. A elucidação das questões que condicionam e sustentam a visão platônica não rendeu novos frutos: o mundo tornou-se grego no correr dos tempos, mas o espírito grego, nesse sentido, cada vez menos grego; ele criou novos problemas imperecíveis (e também novas soluções), porém o mais propriamente grego do *τόπος νοητός* perdeu-se para sempre. E a senha do espírito vindouro, recém-fatídico, é um despropósito para os gregos.

---

<sup>6</sup> Há de ficar claro que, no mundo grego, a substância está sempre presente, não importa em qual de seus estágios, seja épica, tragédia ou filosofia; o que se altera é a *relação* com essa substância — da imanência à vida até a transcendência, de Homero até Platão. Nesse processo, distinguem-se dois momentos: primeiro, a eficácia característica do fato de a resposta à pergunta seguinte trazer sucessivamente à consciência a questão da pergunta anterior (“o grego conta com as respostas antes de formular as perguntas”, p. 28); uma vez alçada à consciência a pergunta anterior pela ação da resposta seguinte, revela-se, de golpe — e este é o segundo momento —, a insuficiência da resposta anterior. O aspecto mais contundente que a filosofia empresta ao desmascaramento da tragédia deve-se ao fato de epopéia e tragédia ocuparem-se das mesmas questões, se bem que invertidas (como pode a vida tornar-se essencial? como pode a essência tornar-se viva?), ao passo que, na filosofia, a vida é preterida em favor de uma essência solidamente instalada no mundo transcendente.

Um verdadeiro despropósito para o grego! O céu estrelado de Kant<sup>7</sup> brilha agora somente na noite escura do puro conhecimento e não ilumina mais os caminhos de nenhum dos peregrinos solitários — e no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário. E a luz interna não fornece mais do que ao passo seguinte a evidência — ou a aparência — de segurança. De dentro já não irradia mais nenhuma luz sobre o mundo dos acontecimentos e sobre o seu emaranhado alheio à alma. E quem poderá saber se a adequação do ato à essência do sujeito, o único ponto de referência que restou, atinge realmente a substância, uma vez que o sujeito se tornou uma aparência, um objeto para si mesmo; uma vez que sua essencialidade mais própria e intrínseca lhe é contraposta apenas como exigência infinita num céu imaginário do dever-ser<sup>8</sup>; uma vez que ela tem de emergir de um abismo inescrutável que reside no próprio sujeito, uma vez que a essência é somente aquilo que se eleva desse fundo mais profundo e ninguém jamais foi capaz de pisar-lhe ou visualizar-lhe a base? A arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre.

Não se deve nem se pode aventar aqui uma filosofia da história sobre a transformação na estrutura dos *loci* transcendentais. Aqui não é o lugar para discutir se o nosso avanço (como ascensão ou declínio, tanto faz) é causa da mudança ou se os deuses da Grécia foram expulsos por outros poderes. E não se esboçará, nem sequer alusivamente, todo o caminho que conduz à nossa

<sup>7</sup> Cf. I. Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, A 288, Akademie Textausgabe, edição citada, p. 161.

<sup>8</sup> Cf. nota 4, p. 30.

realidade — a força sedutora, que jazia ainda no helenismo morto, cujo brilho luciferino, ofuscante, fez sempre esquecer as cisões insanáveis do mundo e sonhar novas unidades, em contradição com a nova essência do mundo e portanto em constante ruína. Assim foi que da Igreja originou-se uma nova *polis*, do vínculo paradoxal entre a alma perdida em pecados inextinguíveis e a redenção absurda mas certa originou-se um reflexo quase platônico dos céus na realidade terrena, do salto originou-se a escala das hierarquias terrestre e celestial. E 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: o abismo perdeu o perigo das profundezas efetivas, mas todas as suas trevas, sem nada perder da luz sombria, tornaram-se pura superfície e assim se inseriram à vontade numa unidade integrada de cores; o apelo à redenção tornou-se dissonância no perfeito sistema rítmico do mundo e possibilitou um equilíbrio novo, embora não menos colorido e perfeito que o grego: o das intensidades inadequadas e heterogêneas. O caráter incompreensível e eternamente inacessível do mundo redimido foi assim trazido para perto, ao alcance da vista. O Juízo Final tornou-se presente e um simples elemento da harmonia das esferas tida como já consumada; sua verdadeira essência, que transforma o mundo numa ferida de Filoctetes cuja cura está reservada ao Paraclito, teve de ser esquecida. Surgiu um novo e paradoxal helenismo: a estética volta a ser metafísica.

\* Pela primeira, mas também pela última vez. Depois que essa unidade foi rompida, não há mais uma totalidade espontânea do ser. As fontes cujas águas dissociaram a antiga unidade estão de certo esgotadas, mas os leitos irremediavelmente secos sulcaram para sempre a face do mundo. De agora em diante, qualquer ressurreição do helenismo é uma hipóstase mais ou menos consciente da estética em pura metafísica: um violar e um desejo de aniqui-

lar a essência de tudo que é exterior à arte, uma tentativa de esquecer que a arte é somente uma esfera entre muitas, que ela tem, como pressupostos de sua existência e conscientização, o esfacelamento e a insuficiência do mundo. Ora, esse exagero da substancialidade da arte tem também de lhe onerar e sobrecarregar as formas: elas próprias têm de produzir tudo o que até então era um dado simplesmente aceito; antes, portanto, que sua própria eficácia apriorística possa ter início, elas têm de obter por força própria suas condições — o objeto e o mundo circundante. Uma totalidade simplesmente aceita não é mais dada às formas: eis por que elas têm ou de estreitar e volatilizar aquilo que configuram, a ponto de poder sustentá-lo, ou são compelidas a demonstrar polemicamente a impossibilidade de realizar seu objeto necessário e a nulidade intrínseca do único objeto possível, introduzindo assim no mundo das formas a fragmentariedade da estrutura do mundo.

## **2. O problema da filosofia histórica das formas**

Essa transmutação dos pontos de orientação transcendentais submete as formas artísticas a uma dialética histórico-filosófica, que terá porém resultados diversos para cada forma, de acordo com a pátria apriorística dos gêneros específicos. Pode ocorrer que a mudança afete apenas o objeto e as condições de sua configuração, mantendo intacta a relação última da forma com a sua legitimação transcendental da existência; surgem então meras alterações formais que, embora divirjam em cada detalhe técnico, não ferem o princípio último da configuração. Mas é possível que a mudança se dê justamente no *principium stilisationis* do gênero, que tudo determina, e assim torne necessário que à

mesma intenção artística — condicionada de modo histórico-filosófico — correspondam formas de arte diversas. Essa não é uma alteração de mentalidade<sup>9</sup> criadora de gêneros; tais alterações já se haviam tornado evidentes na evolução grega, quando por exemplo a problematização do herói e do destino trouxe à luz o drama não-trágico<sup>10</sup> de Eurípides. Vigora então uma perfeita correspondência entre a carência apriorística, o sofrimento metafísico do sujeito, que impelem à criação, e o *locus* eterno e preestabelecido da forma, em que se dá a configuração consumada. O princípio criador de gêneros que se tem em vista aqui não exige, porém, nenhuma mudança de mentalidade; antes, força a mesma mentalidade a orientar-se por um novo objetivo, essencialmente diverso do antigo. Significa que também o antigo paralelismo entre a estrutura transcendental no sujeito configurador e no mundo exteriorizado das formas consumadas está rompido, que os fundamentos últimos da configuração foram expatriados.

O romantismo alemão, embora nem sempre esclareça em detalhes, estabeleceu uma estreita relação entre o conceito de romance e o de romântico<sup>11</sup>. Com toda a razão, pois a forma do

---

<sup>9</sup> Em alemão, *Gesinnung*. Conforme o caso e o sentido, será traduzido também por “intenção” ou “escopo”.

<sup>10</sup> Sobre o drama não-trágico, ver “Posfácio”, p. 212.

<sup>11</sup> Alguns exemplos: “A filosofia e moral do romance são *românticas*” (Novalis, *Das Allgemeine Brouillon*, nº 445, edição citada, p. 561); “Nada é mais romântico do que aquilo que se costuma chamar de mundo e destino — Vivemos num colossal romance (no *gerale* e no *particular*)” (Novalis, *Das Allgemeine Brouillon*, nº 853, edição citada, p. 675); “Um romance é um livro romântico” (F. Schlegel, *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, São Paulo, Iluminuras, 1994, p. 67). Peter Szondi defende a tese de que também o fragmento nº 116 da revista *Athenäum* faz a costura entre ambos os conceitos: “Muito depõe a favor de que o texto mais

romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental. A coincidência entre história e filosofia da história teve como resultado, para a Grécia, que cada espécie artística só nascesse quando se pudesse aferir no relógio de sol do espírito que sua hora havia chegado, e desaparecesse quando os arquétipos de seu ser não mais se erguessem no horizonte. Essa periodicidade filosófica perdeu-se na época pós-helênica. Aqui, os gêneros se cruzam num emaranhado inextricável, como indício da busca autêntica ou inautêntica pelo objetivo que não é mais dado de modo claro e evidente; a sua soma resulta meramente numa totalidade histórica da empiria, onde, para as formas individuais, bem se podem buscar e eventualmente encontrar condições em-

---

célebre e mais freqüentado do jovem Schlegel, o fragmento 116 da *Athenäum*, é, ao mesmo tempo, o que mais se presta a mal-entendidos, pois com o conceito de *poesia romântica*, que ele define como *poesia universal* e cujo programa desenvolve, não se denota a poesia do Romantismo, mas a literatura romanesca, o gênero do romance — e, só por força de sua posição dominante, a poesia do Romantismo e da modernidade em geral” (P. Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie II* [Poética e filosofia da história], Frankfurt/M., Suhrkamp, 1974, p. 144). Quanto ao decantado fragmento 116 da *Athenäum*, ver F. Schlegel, *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos* (edição citada, pp. 99 ss.) e F. Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997, pp. 64 ss.). Walter Benjamin, em sua tese de 1919, é outro que não deixa de chamar atenção para o fato: “O romance é a mais alta entre todas as formas simbólicas, a poesia romântica, a Idéia mesma da poesia. A ambigüidade contida na designação ‘romântico’, Schlegel certamente aceitou de bom grado, ou até a procurou. Notoriamente, ‘romântico’ significa no uso linguístico de então ‘cavaleiresco’, ‘medieval’, e por trás deste significado Schlegel, como ele gostava, escondeu sua verdadeira intenção, que deve ser lida a partir da etimologia da palavra. Deve-se então entender, como Haym, a expressão ‘romântico’, em seu significado essencial, propriamente como ‘romanesco’” (W. Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, São Paulo, Iluminuras, 1993, pp. 104 ss.).

píricas (sociológicas) de sua possibilidade de surgimento, mas onde o sentido histórico-filosófico da periodicidade nunca mais se concentrará nos gêneros erigidos em símbolo, sendo impossível decifrar e interpretar nas totalidades das eras históricas mais do que nelas próprias se encontra. Mas enquanto a imanência do sentido à vida naufraga irremediavelmente ao menor abalo das correlações transcendentais, a essência afastada da vida e estranha à vida é capaz de coroar-se com a própria existência, de maneira tal que essa consagração, por maiores que sejam as comoções, pode perder o brilho, mas jamais ser totalmente dissipada. Eis por que a tragédia, embora transformada, transpôs-se incólume em sua essência até nossos dias, ao passo que a epopéia teve de desaparecer e dar lugar a uma forma absolutamente nova, o romance.

Sem dúvida, a completa transformação do conceito de vida e a sua relação com a essência também modificaram a tragédia. Uma coisa é a imanência do sentido à vida desaparecer com uma claridade catastrófica e abandonar à essência um mundo puro e por nada perturbado; outra é quando essa imanência é banida do cosmos como que pela ação gradual de um sortilégio; quando a nostalgia por sua reaparição permanece insatisfeita e viva, e nunca uma indubitável desesperança; quando se tem de supor o que foi perdido em cada fenômeno, por mais confuso e inapreensível que ele seja no momento, à espera da palavra redentora; quando a essência é incapaz, por isso, de erguer um palco trágico com os troncos abatidos na floresta da vida, mas tem ou de despertar para uma breve existência de chama no fogo em que ardem todos os restos mortos de uma vida em ruínas, ou, em áspera recusa a todo esse caos, voltar as costas e refugiar-se na esfera abstrata da mais pura essencialidade. É a relação da essência com a vida em si extradramática que torna necessária a dualidade estilística da tragédia moderna, cujos pólos são definidos por Shakespeare e Alfieri. A tragédia grega situava-se para além



do dilema entre proximidade da vida e abstração, porque para ela a plenitude não era questão de aproximação à vida, a transparência do diálogo não era a superação<sup>12</sup> de seu caráter imediato. Sejam quais forem as contingências ou necessidades históricas do surgimento do coro, o seu sentido artístico é conduzir a essência, situada além de toda a vida, à vivacidade e à plenitude. Eis por que ele pôde fornecer um pano de fundo que, a exemplo da atmosfera marmórea entre as figuras em baixo-relevo, cumpre a função do acabamento e que, não obstante, é cheio de mobilidade e pode ajustar-se a todas as oscilações aparentes de uma ação que não nasceu de um esquema abstrato, pode assimilá-las em si e, enriquecendo-as a partir de si próprio, devolvê-las ao drama. Ele pode fazer ressoar em palavras grandiosas o sentido lírico de todo o drama, pode reunir dentro de si, sem se desintegrar, tanto as vozes inferiores da razão da criatura, carentes de refutação trágica, quanto as da elevada supra-racionalidade do destino. Na tragédia grega, orador e coro brotaram do mesmo fundamento essencial, são perfeitamente homogêneos entre si e podem por isso, sem fender a construção, desempenhar funções totalmente diversas; no coro, pode-se cristalizar toda a lírica da situação e do destino, deixando aos atores as palavras que tudo exprimem e os gestos que tudo abarcam da dialética trágica posta a nu — e, no entanto, ambos jamais estarão separados entre si senão por suaves transições. Para nenhum deles existe o perigo, nem sequer como remota possibilidade, de uma proximidade da vida capaz de romper a forma dramática: eis por que ambos podem expandir-se a uma plenitude não-esquemática, embora traçada *a priori*.

---

<sup>12</sup> Em alemão, *Aufhebung*. Quando se trata do verbo *aufheben*, optou-se alternativamente por “superar” ou “suprimir”.

No drama moderno a vida não desaparece organicamente; ela pode, no máximo, ser banida de cena. Mas o banimento, levado a cabo pelos classicistas, implica o reconhecimento não apenas da existência, mas também do poder daquilo que foi banido: este se acha presente em cada palavra e em cada gesto, que se superam numa tensão angustiante para dele manter uma distância imaculada; é ele que conduz, irônica e invisivelmente, o rigor árido e calculado da estrutura produzida pelo apriorismo abstrato, que o restringe ou o confunde, que o torna óbvio ou abstruso. A outra tragédia consome a vida. Ela põe em cena seus heróis como homens vivos, em meio a uma massa circundante presa simplesmente à vida, de modo a fazer com que, do tumulto de uma ação onerada pelo peso da vida, resplandeça pouco a pouco o claro destino; de modo a fazer com que, por meio de sua flama, tudo o que é meramente humano reduza-se a cinzas, para que então a vida nula dos simples homens dissipe-se na nulidade, mas as afeições dos heróicos sejam calcinadas em paixões trágicas, e estas os retemperem em heróis sem escórias. Com isso, o heroísmo tornou-se polêmico e problemático; ser herói não é mais a forma natural de existência da esfera essencial; antes, é o elevar-se acima do que é simplesmente humano, seja da massa que o circunda ou dos próprios instintos. O problema hierárquico entre vida e essência, que para o drama grego era um *a priori* formativo e por isso jamais chegou a ser objeto de representação, é inserido assim no próprio processo trágico; ele cinde o drama em duas metades absolutamente heterogêneas, unidas apenas pela negação e exclusão recíprocas, ou seja, de um modo polêmico e — minando as próprias bases desse drama — intelectualista<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Cf. "Posfácio", p. 208. O drama, por definição, "é aquela obra escrita que, por meio de uma ocorrência inter-humana, tenciona causar um efeito forte e ime-

E a amplitude do fundamento assim impingido e a extensão do caminho que o herói tem de percorrer dentro de sua própria alma, antes de se descobrir como herói, colidem com a esbelteza requerida pela forma da estrutura dramática e a aproximam das formas épicas, do mesmo modo que o acento polêmico do heroísmo (também na tragédia abstrata) tem como resultado necessário uma exorbitância de lírica puramente lírica.

Mas essa lírica possui também uma outra fonte, cuja origem é igualmente a relação deslocada entre vida e essência. Para os gregos, a decadência da vida como depositária do sentido apenas transferiu a proximidade e o parentesco mútuo das pessoas para uma outra atmosfera, mas não os destruiu: cada personagem que aparece está à mesma distância da essência, do suporte universal, e portanto, em suas raízes mais profundas, todos são aparentados uns aos outros; todos compreendem-se mutuamente, pois todos falam a mesma língua, todos guardam uma confiança mútua, ainda que como inimigos mortais, pois todos convergem do mesmo modo ao mesmo centro e se movem no mesmo plano de uma existência que é essencialmente a mesma. Se a essência, no entanto, como no drama moderno, só é capaz de revelar-se e afirmar-se após uma disputa hierárquica com a vida, se todo personagem carrega em si este conflito como pressupos-

---

diato sobre uma massa reunida. [...] A capacidade de apreensão e a disposição da massa exigem, tanto no que respeita à forma quanto ao conteúdo, o que é universal pelos sentidos, ou melhor, excluem a simples universalidade intelectual". G. Lukács, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* [História do desenvolvimento do drama moderno], Darmstadt e Neuwied, Hermann Luchterhand, 1981, pp. 17 ss. Sobre essa obra, citada de ora em diante como *EmD*, ver "Posfácio", p. 170. Como um dos erros crassos do drama moderno, o intelectualismo "confere aos acontecimentos típicos uma forma pela qual estes dificilmente são assimilados pela massa" (*EmD*, p. 63).

to de sua existência ou como elemento motriz de seu ser, então cada uma das *dramatis personae* terá de se unir somente por seu próprio fio ao destino por ela engendrado; cada uma terá de nascer da solidão e, na solidão insuperável, em meio a outros solitários, precipitar-se ao derradeiro e trágico isolamento; cada palavra trágica terá de dissipar-se incompreendida, e nenhum feito trágico poderá encontrar uma ressonância que o acolha adequadamente. Mas a solidão é algo paradoxalmente dramático: ela é a verdadeira essência do trágico, pois a alma que se fez a si mesma destino pode ter irmãos nas estrelas, mas jamais parceiros. A forma de expressão dramática, porém — o diálogo —, pressupõe um alto grau de comunhão desses solitários para manter-se polifônica, verdadeiramente dialógica e dramática. A linguagem do homem absolutamente solitário é lírica, é monológica; no diálogo, o incógnito de sua alma vem à luz com demasiada força e inunda e oprime a univocidade e a acuidade do discurso. E essa solidão é mais profunda do que a requerida pela forma trágica, pela relação com o destino (na qual, aliás, viveram também os heróis gregos): ela própria terá de tornar-se problemática e, aprofundando e complicando o problema trágico, tomar-lhe o lugar. Essa solidão não é simplesmente a embriaguez da alma aprisionada pelo destino e convertida em canto, mas também o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade. Essa solidão enseja novos problemas trágicos, o verdadeiro problema da tragédia moderna: a confiança. A alma do novo herói, envolta em vida mas plena de essência, jamais poderá compreender que sob o mesmo manto da vida não reside, forçosamente, a mesma essencialidade; ela sabe de uma igualdade de todos aqueles que se encontraram e é incapaz de compreender que esse saber não procede deste mundo, que a certeza íntima desse saber não pode oferecer nenhum penhor de que ele seja constitutivo dessa vida; ela sabe da idéia de seu eu que, movendo-a, nela vive, e por

isso tem de crer que a multidão humana da vida a seu redor é somente uma tumultuada festa carnavalesca na qual, à primeira palavra da essência, as máscaras têm de cair e irmãos desconhecidos, abraçar-se mutuamente. Ela sabe disso, anseia por isso e encontra a si mesma, sozinha, no destino. E no seu êxtase de ter-se encontrado mistura-se, numa chave elegíaca e acusatória, a tristeza do caminho que conduziu até ali: a decepção com a vida, que nem sequer foi uma caricatura daquilo que sua sabedoria do destino proclamou com tão nítida clarividência, e cuja crença lhe deu a força para avançar solitária nas trevas. Tal solidão não é apenas dramática, mas também psicológica, pois não é somente o apriorismo de todas as *dramatis personae*, mas ao mesmo tempo a vivência do homem que se torna herói; e se a psicologia no drama não deve permanecer como matéria-prima não elaborada, o seu único meio de expressão é a lírica da alma.

A grande épica dá forma à totalidade extensiva da vida, o drama à totalidade intensiva da essencialidade. Eis por que, quando a existência perdeu sua totalidade espontaneamente integrada e presente aos sentidos, o drama pôde não obstante encontrar em seu apriorismo formal um mundo talvez problemático, mas ainda assim capaz de tudo conter e fechado em si mesmo. Para a grande épica isso é impossível. Para ela o dado presente do mundo é um princípio último; ela é empírica em seu fundamento transcendental decisivo e que tudo determina; ela pode às vezes acelerar a vida, pode conduzir algo oculto ou estiolado a um fim utópico que lhe é imanente, mas jamais poderá, a partir da forma, superar a amplitude e a profundidade, a perfeição e a sensibilidade, a riqueza e a ordem da vida historicamente dada. Toda a tentativa de uma épica verdadeiramente utópica está fadada ao fracasso, pois terá, subjetiva ou objetivamente, de ir além da empiria, e portanto de transcender-se no lírico ou no dramático. E essa transcendência jamais será frutífera para a épica. Hou-

ve tempos, talvez — esparsos contos de fada preservam fragmentos desses mundos desaparecidos —, nos quais aquilo que agora só se pode alcançar utopicamente encontrava-se presente em visibilidade visionária; e os poetas épicos desses tempos não tinham de abandonar a empiria para representar a realidade transcendente como a única existente: podiam, de fato, ser simples narradores de acontecimentos, do mesmo modo que os criadores dos antigos seres alados assírios tinham-se — e com razão — por naturalistas. Já em Homero, porém, o transcendente está indissolúvelmente mesclado à existência terrena, e seu caráter inimitável repousa justamente no absoluto êxito em torná-lo imanente.

Esse vínculo indissolúvel com a existência e o modo de ser da realidade, o limite decisivo entre épica e drama, é um resultado necessário do objeto da épica: a vida. Enquanto o conceito de essência, pelo simples ato de ser posto, conduz à transcendência, mas ali se cristaliza num ser novo e superior — exprimindo assim, por sua forma, um ser do dever-ser<sup>14</sup> que, em sua realidade oriunda da forma, permanece independente dos dados de conteúdo da simples existência —, o conceito de vida exclui uma tal objetividade da transcendência captada e condensada. Os mundos da essência, por força das formas, estão tensionados acima da existência, e sua espécie e conteúdo são condicionados somente pelas potencialidades intrínsecas dessa força. Os mundos da vida aqui permanecem, e são apenas acolhidos e configurados pelas formas, apenas conduzidos a seu sentido inato. E as formas, às quais cumpre aqui desempenhar apenas o papel de Sócrates no nascimento das idéias, jamais poderão por si mesmas, num passe de mágica, dar vida a algo que nelas já não se encontre. O caráter criado pelo drama — este é somente outro termo para a

---

<sup>14</sup> Em alemão, *ein sollendes Sein*.

mesma relação — é o eu inteligível do homem; o criado pela épica, o eu empírico. O dever-ser, em cuja desesperada intensidade busca refúgio a essência proscrita da Terra, pode objetivar-se no eu inteligível como psicologia normativa do herói; no eu empírico, ele permanece um dever-ser. A sua força é meramente psicológica, análoga a outros elementos da alma; o seu fim é empírico, análogo a outras aspirações possíveis dadas pelo homem ou pelo seu ambiente; os seus conteúdos são históricos, análogos aos demais conteúdos produzidos no curso do tempo, e não se pode arrancá-los do solo em que cresceram: eles podem murchar, mas jamais despertar para a nova existência etérea. O dever-ser mata a vida, e o herói dramático cinge-se dos atributos simbólicos da aparência sensível da vida somente para poder evidenciar de maneira patente a *cerimônia simbólica da morte como revelação da transcendência existente*; mas os homens da épica têm de viver, sob pena de despedaçarem ou estiolarem o elemento que os sustenta, circunda e preenche. (O dever-ser mata a vida, e todo o conceito exprime um dever-ser do objeto: por isso o pensamento jamais pode chegar a uma definição real da vida, e talvez por isso a filosofia da arte seja tão mais adequada à tragédia do que à épica.) O dever-ser mata a vida, e um herói da epopéia construído a partir de um ser do dever-ser não será mais que uma sombra do homem vivo da realidade histórica — a sua sombra, mas nunca o seu arquétipo, e o mundo que lhe é dado como experiência e aventura não será mais que um diluído molde do real, e jamais seu núcleo ou sua essência. A estilização utópica da épica só pode criar distâncias, mas também essas distâncias são entre empiria e empiria, e o recuo, com sua tristeza e sua altivez, somente transforma o tom em retórica e dá sustento aos mais belos frutos de uma lírica elegíaca, mas jamais será possível, com o mero distanciamento, despertar para a vida viva um conteúdo que ultrapasse a existência e torná-lo uma realidade autônoma.

Quer essa distância aponte para o futuro ou o passado, quer indique uma ascensão ou um declínio em relação à vida, ela jamais é a criação de uma nova realidade, mas sempre um simples reflexo subjetivo do já existente. Os heróis de Virgílio vivem uma fria e comedida existência de sombra, alimentados pelo sangue de um belo fervor que se sacrificou para evocar o que se perdeu para sempre, e a monumentalidade de Zola restringe-se ao monótono arrebatamento diante das múltiplas mas sinópticas ramificações de um sistema sociológico de categorias que se arroga apreender integralmente a vida de seu presente.

Há uma *grande* épica; o drama, no entanto, jamais carece desse atributo, e tem constantemente de precaver-se contra ele. Pois o cosmos do drama, transbordante de sua substância e perfeito em substancialidade, ignora qualquer contraste entre todo e parte, qualquer contraposição entre caso e sintoma: para o drama, existir significa ser cosmos, a apreensão da essência, a posse de sua totalidade. O conceito de vida, contudo, não implica necessariamente sua totalidade; a vida contém tanto a independência relativa de cada ser vivo autônomo em relação a todo vínculo que aponta para mais além, quanto a inevitabilidade e a imprescindibilidade igualmente relativas de tais vínculos. Eis por que pode haver formas épicas cujo objeto não seja a totalidade da vida, porém um recorte, um fragmento de existência capaz de vida própria. Eis por que, no entanto, o conceito de totalidade para a épica não nasce das formas generativas, não é transcendental como no drama, mas empírico-metafísico, e une indissolivelmente em si transcendência e imanência. Isso porque na épica sujeito e objeto não coincidem como no drama, no qual a subjetividade configuradora — sob a perspectiva da obra — é apenas um conceito-limite, uma espécie de consciência em geral, mas estão presentes e separados clara e nitidamente entre si na própria obra; e como da empiricidade do objeto desejada pela forma resulta um



sujeito configurador empírico, este jamais pode ser o fundamento e o aval da totalidade do mundo em destaque. A totalidade pode manifestar-se com genuína evidência somente a partir dos conteúdos do objeto: ela é metassubjetiva, transcendente, uma revelação e uma graça. O sujeito da épica é sempre o homem empírico da vida, mas sua presunção criadora e subjugadora da vida transforma-se, na grande épica, em humildade, em contemplação, em admiração muda perante o sentido de clara fulgência que se tornou visível a ele, homem comum da existência cotidiana, de modo tão inesperadamente óbvio.

O sujeito das formas épicas menores enfrenta seu objeto de maneira mais soberana e auto-suficiente. Ainda que o narrador — não se pode nem se deve dar aqui, nem sequer alusivamente, um sistema das formas épicas — observe com o gesto frio e altivo do cronista as curiosas manobras do acaso, que revira os destinos dos homens de modo absurdo e destruidor para eles, revelador de abismos e prazeroso para nós; ainda que ele, comovido, eleve à única realidade um ínfimo recanto do mundo, como se fora um jardim ordenadamente florescente, circundado pelos desertos caóticos e ilimitados da vida; ainda que ele, cativo e arrebatado, cristalize a estranha e profunda experiência viva de um homem num destino rigidamente objetivado e formado, sempre é a sua subjetividade que arranca um pedaço da imensa infinidade dos sucessos do mundo, empresta-lhe uma vida autônoma e permite que o todo do qual ele foi retirado fulgure no universo da obra apenas como sensação e pensamento dos personagens, apenas como o desfiar involuntário de séries causais interrompidas, apenas como espelhamento de uma realidade que existe por si mesma. A completude dessas formas épicas, portanto, é subjetiva: um fragmento de vida é transposto pelo escritor num contexto que o põe em relevo, o salienta e o destaca da totalidade da vida; e a seleção e a delimitação trazem estampado, na própria

obra, o selo de sua origem na vontade e no conhecimento do sujeito: elas são, em maior ou menor medida, de natureza lírica. A relatividade da independência e da vinculação dos seres vivos, bem como de suas associações — de orientação interna orgânica — igualmente vivas, pode ser superada e alçada à forma se uma postulação consciente do sujeito criador da obra puser em evidência um sentido de brilho imanente na existência isolada justamente desse fragmento de vida. 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. Essa lírica é aqui a unidade épica última; não é ela a volúpia de um eu solitário na contemplação de si mesmo livre de objetos, não é a dissolução do objeto em sensações e estados de ânimo, mas antes, nascida da norma e criadora de formas, ela sustenta a existência de tudo quanto foi configurado. Ora, com a relevância e a gravidade do recorte da vida, o ímpeto torrencial imediato dessa lírica terá de crescer; o equilíbrio da obra é aquele entre o sujeito que postula e o objeto por ele destacado e salientado. Na novela, na forma da singularidade e questionabilidade isoladas da vida, essa lírica tem ainda de esconder-se inteiramente por trás das linhas rígidas do acontecimento isoladamente burilado; aqui a lírica ainda é pura seleção: o arbítrio gritante do acaso benfazejo e aniquilador, mas que se abate sempre sem motivo, só pode ser contrabalançado por uma apreensão clara, sem comentários, puramente objetiva. A novela é a forma mais puramente artística: o sentido último de todo formar artístico é por ela expresso como estado de ânimo, como sentido do conteúdo da configuração, se bem que, por esse mesmo motivo, o faça abstratamente. Na medida em que a falta de sentido é vislumbrada em sua nudez desvelada e sem disfarces, o poder conjurador desse olhar intrépido e desconsolado confere-lhe o sacramento da forma; a falta de sentido, como falta de sentido, torna-se forma: afir-

mada, superada e redimida pela forma, ela passa a ser eterna. Entre a novela e as formas lírico-épicas há um salto. Tão logo o que se eleva a sentido pela forma seja significativo também em seu conteúdo, ainda que apenas relativamente, o sujeito emudecido terá de bater-se por palavras próprias que, a partir do sentido relativo do acontecimento configurado, construam uma ponte rumo ao absoluto. No idílio, essa lírica ainda se funde quase totalmente com os contornos dos homens e das coisas; é ela própria que empresta a esses contornos a brandura e a vaporosidade da pacífica reclusão, o venturoso isolamento diante de tempestades que desabam no mundo exterior. Apenas quando o idílio transcende-se em epopéia, como nos “grandes idílios” de Goethe e Hebbel, nos quais a totalidade da vida, com todos os seus perigos, ainda que abafados e atenuados por vastas distâncias, penetra nos próprios acontecimentos, é que a voz do próprio escritor tem de soar, que sua mão tem de criar distâncias salutares, para que nem a felicidade triunfante de seus heróis torne-se a complacência indigna dos que covardemente voltam as costas ante a excessiva iminência de uma calamidade não superada, mas simplesmente removida para eles, nem os perigos e o abalo da totalidade da vida que lhes dá causa tornem-se pálidas quimeras, rebaixando o júbilo da salvação a uma farsa banal<sup>15</sup>. E essa lírica aflora num enunciado universal claro e amplamente fluente quando o acontecimento, em sua materialidade epicamente objetivada, torna-se o porta-

<sup>15</sup> “[...] o sentimento vital da maioria dos autores idílicos é muito fraco para suportar o espetáculo de um perigo real; seus belos universos da ventura serena são uma fuga dos perigos da vida, e não uma aparição mágica dessa serenidade em meio a sua brutal dureza.” G. Lukács, *Die Seele und die Formen: Essays* [A alma e as formas], Neuwied e Berlim, Hermann Luchterhand, 1971, p. 148. Sobre essa obra, de ora em diante citada como *SuF*, ver “Posfácio”, p. 165.

dor e o símbolo de um sentimento infinito; quando uma alma é o herói e a sua aspiração, o enredo — certa vez, ao falar de Ch.-L. Philippe, chamei essa forma *chantefable*<sup>16</sup> —; quando o objeto, o evento configurado, permanece e deve permanecer algo isolado, mas quando na experiência que assimila e irradia o acontecimento está depositado o significado último de toda a vida, o poder do artista de conferir-lhe sentido e subjugar-la. Mas também esse poder é lírico: é a personalidade do artista, ciosa de sua soberania, que faz ressoar a própria interpretação do sentido do mundo — manejando os acontecimentos como instrumentos —, sem espreitar-lhes o sentido como guardiães da palavra secreta; não é a totalidade da vida que recebe forma, mas a relação com essa totalidade da vida, a atitude aprobatória ou reprovadora do artista, que sobe ao palco da configuração como sujeito empírico, em toda a sua grandeza, mas também em toda a sua limitação de criatura.

E nem sequer a aniquilação do objeto pelo sujeito, convertido em senhor absoluto do ser, é capaz de extrair de si a totali-

<sup>16</sup> Cf. *SuF*, p. 151. O trecho é bastante próximo à *Teoria do romance*: “Sempre houve composições literárias às quais faltava a vontade de criar uma imagem do mundo própria à grande épica, cuja ação, por vezes, dificilmente era a de uma novela, mas que saíam dos quadros do caso isolado da novela e, a partir do sentimento de uma alma, obtinham uma outra força, que tudo abarcava. Nelas, o herói era somente uma alma, e a ação, somente a sua aspiração, sendo que ambas, alma e aspiração, tornavam-se herói e ação. Tais composições são chamadas, na maioria das vezes, romances líricos — prefiro a designação da Idade Média: *chantefable* —, mas correspondem plenamente ao verdadeiro, ao mais amplo e mais profundo conceito de idílio — com um óbvio pendor para a elegia”. Os exemplos de *chantefable* citados de passagem são: *Amor e Psique*, *Aucassin e Nicolette*, *Vita nuova*, *Manon Lescaut*, *Werther*, o *Hyperion* e a *Isabella* de Keats — além, é claro, das obras de Charles-Louis Philippe (1874-1909).

dade da vida, que, segundo a definição, é extensiva; por mais que se eleve acima de seus objetos, são sempre meros objetos isolados que o sujeito adquire dessa maneira como posse soberana, e tal soma jamais resultará numa verdadeira totalidade. Pois também esse sujeito sublime-humorístico permanece empírico, e sua atividade configuradora permanece uma tomada de posição diante de seus objetos, cuja essência, no entanto, é análoga à sua; e o círculo que ele traça ao redor daquilo que seleciona e circunscreve como mundo indica somente o limite do sujeito, e não o de um cosmos de algum modo completo em si próprio. A alma do humorista é ávida de uma substancialidade mais genuína do que a vida lhe poderia oferecer; por isso ele despedaça todas as formas e os limites da quebradiça totalidade da vida, a fim de atingir a única fonte verdadeira da vida, o eu puro e dominador do mundo. Mas com o colapso do mundo objetivo, também o sujeito torna-se um fragmento; somente o eu permanece existente, embora também sua existência dilua-se na insubstancialidade do mundo em ruínas criado por ele próprio. Essa subjetividade a tudo quer dar forma, e justamente por isso consegue espelhar apenas um recorte.

Esse é o paradoxo da subjetividade da grande épica, o seu “quem perde ganha”: toda subjetividade criadora torna-se lírica, e apenas a meramente assimilativa, que com humildade transforma-se em puro órgão receptivo do mundo, pode ter parte na graça — na revelação do todo. Esse é o salto da *Vita nuova* para a *Divina comédia*, do *Werther* para o *Wilhelm Meister*; esse é o salto executado por Cervantes, que, calando a si próprio, deixa soar o humor universal do *Dom Quixote*, ao passo que as vozes magnificamente sonoras de Sterne e Jean Paul oferecem meros reflexos subjetivos de um fragmento de mundo meramente subjetivo, e portanto limitado, estreito e arbitrário. Isso não é um juízo de valor, mas um *a priori* determinante dos gêneros: o todo da vida

não permite nela indicar um centro transcendental e não tolera que uma de suas células arvore-se em sua dominadora. Somente quando um sujeito, afastado de toda vida e de sua empiria necessariamente implicada, entroniza-se nas alturas puras da essencialidade, quando não é mais que um depositário da síntese transcendental, pode ele abrigar em sua estrutura todas as condições da totalidade e transformar seus limites em limites do mundo. Mas na épica não pode haver um tal sujeito: épica é vida, imanência, empiria, e o *Paraíso* de Dante guarda uma afinidade mais essencial com a vida que a opulência exuberante de Shakespeare.

O poder sintético da esfera da essência condensa-se na totalidade construtiva do problema dramático: aquilo que é definido como necessário pelo problema, seja alma ou acontecimento, ganha existência por suas relações com o centro; a dialética imanente dessa unidade empresta a cada fenômeno isolado a existência que lhe cabe, de acordo com a distância em relação ao centro e com seu peso relativamente ao problema. O problema aqui é inexprimível porque é a idéia concreta do todo, porque apenas a consonância de todas as vozes é capaz de realçar a riqueza de conteúdo nele oculta. Para a vida, contudo, o problema é uma abstração; a relação entre um personagem e um problema nunca é capaz de assimilar em si toda a plenitude de sua vida, e todo acontecimento da esfera vital tem de proceder alegoricamente no tocante ao problema. A arte elevada de Goethe nas *Afinidades eletivas*, com razão chamada por Hebbel de “dramática”<sup>17</sup>, é perfeitamente capaz de tudo matizar e ponderar em

---

<sup>17</sup> Ver F. Hebbel, “Prefácio” a *Maria Magdalene*, in *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe (Säkular-Ausgabe)*, vol. II, Leipzig, 1904, 2ª seção, pp. 41 ss.

função do problema central, mas mesmo as almas, guiadas de antemão para os estreitos canais do problema, não podem gozar aqui de uma verdadeira existência; mesmo a ação, reduzida às dimensões do problema, não se integra numa totalidade; a fim de preencher o casulo graciosamente delgado desse pequeno mundo, o escritor se vê forçado a inserir elementos estranhos, e ainda que isso sempre fosse tão bem-sucedido quanto em momentos esparsos de extremo tato no arranjo, disso jamais resultaria uma totalidade. E a concentração “dramática” do *Canto dos nibelungos*<sup>18</sup> é um belo erro de Hebbel, um erro *pro domo*: o desesperado esforço de um grande escritor para salvar a unidade épica de um assunto verdadeiramente épico — unidade esta que se desintegra num mundo modificado. A figura sobre-humana de Brunhild já se reduz a uma mistura de mulher e valquíria, rebaixando seu fraco pretendente Gunther a uma insustentável questionabilidade, e de Siegfried, o matador de dragões, subsistem na sua figura cavaleiresca somente alguns temas do conto de fadas. Aqui sem dúvida a salvação é o problema da fidelidade e da vingança, de Hagen e Kriemhild. Mas trata-se de uma tentativa desesperada, puramente artística, de produzir pelos meios da composição, com organização e estrutura, uma unidade que não é mais dada de maneira espontânea. Uma tentativa desesperada e um fracasso heróico. Pois uma unidade pode perfeitamente vir à tona, mas nunca uma verdadeira totalidade. Na ação da *Iliada* — sem começo e sem fim — floresce um cosmos fechado numa vida que tudo abarca; a unidade claramente composta do *Canto dos nibelungos* oculta vida e decomposição, castelos e ruínas por trás de sua fachada engenhosamente articulada.

<sup>18</sup> *Os nibelungos: um drama alemão em três partes* (1862).

### 3. Epopéia e romance

Epopéia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade<sup>19</sup>. Seria superficial e algo meramente artístico buscar as características únicas e decisivas da definição dos gêneros no verso e na prosa. Tanto para a épica quanto para a tragédia o verso não é um constituinte último, mas antes um sintoma profundo, um divisor de águas que lhes traz à luz a verdadeira essência da maneira mais autêntica e apropriada. O verso trágico é duro e cortante, isola e cria distâncias. Ele reveste os heróis com toda a profundidade de sua solidão oriunda da forma, não permite surgir entre eles outras relações que não as de luta e aniquilação; em sua lírica podem ressoar o desespero e a embriaguez do caminho e do fim, pode brilhar o caráter incomensurável do abismo sobre o qual oscila essa essencialidade, mas jamais irromperá — como por vezes a prosa o permite — um trato puramente humano e psicológico entre os personagens, jamais o desespero se tornará elegia e a embriaguez, aspiração por

---

<sup>19</sup> Embora célebre, a frase em que Hegel concebe o romance como epopéia burguesa (cf. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik* [Preleções sobre a estética], vol. III, Jubiläumsausgabe, Stuttgart, 1964, p. 395) tem seus antecedentes. Pelo menos desde Blankenburg, o romance é tomado como o herdeiro da antiga epopéia: “Considero o romance, o bom romance, como aquilo que, nos tempos helênicos, a epopéia era para os gregos”. F. Blankenburg, *Versuch über den Roman* [Ensaio sobre o romance], Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774, Stuttgart, J. B. Metzler, 1965, p. XIII.



suas próprias alturas, jamais a alma poderá tentar sondar o seu abismo com vaidade psicológica e admirar-se com complacência no espelho da própria profundidade. O verso dramático — assim aproximadamente escreveu Schiller a Goethe<sup>20</sup> — desmascara toda a trivialidade da invenção trágica; ele possui uma acuidade e um peso específicos, ante os quais nada do que se prende meramente à vida — somente uma outra expressão para o dramaticamente trivial — pode sobreviver: a intenção trivial terá de chocar-se no contraste de pesos entre linguagem e conteúdo. Também o verso épico cria distâncias, mas distâncias na esfera da vida significam uma felicidade e uma leveza, um afrouxamento dos laços que ligam indignamente homens e coisas, uma superação daquela apatia e opressão que impregnam a vida tomada por si mesma, que são dissipadas somente em alguns instantes felizes — e estes, justamente, devem converter-se em plano da vida pelo distanciamento do verso épico. Aqui, portanto, o efeito do verso é o oposto, precisamente porque suas conseqüências imediatas são as mesmas: supressão da trivialidade e aproximação à própria essência. Pois o trivial, para a esfera da vida, para a épica, é o peso, assim como era a leveza para a tragédia. A garantia objetiva de que o completo afastamento de tudo quanto se prende à vida não é uma abstração vazia em relação à vida, mas uma presentificação da essência, pode residir apenas na densidade de que são dotadas essas configurações afastadas da vida; apenas quando o seu ser, para além de toda comparação com a vida, torna-se mais pleno, mais integrado e mais grave do que possa

---

<sup>20</sup> Ver, por exemplo, a carta de 24/11/1797: “Pelo menos a princípio dever-se-ia realmente conceber em versos tudo o que tem de erguer-se acima do comum, pois o trivial em parte alguma assim vem à luz, a não ser quando expresso em estilo concatenado”. Goethe/Schiller, *Briefwechsel*, Frankfurt/M., Fischer, 1961, p. 257.

desejá-lo qualquer aspiração à plenitude, surge em evidência tangível que a estilização trágica está consumada; e toda leveza ou palor, que sem dúvida nada têm a ver com o conceito vulgar de falta de vivacidade, revela que a intenção normativamente trágica não estava presente — revela, apesar de todo o requinte psicológico e apuro lírico dos detalhes, a trivialidade da obra.

Mas para a vida o peso significa a ausência do sentido presente, o enleio inextricável em séries causais vazias de sentido, o estiolamento na infrutífera proximidade da terra e distância do céu, a forçosa perseverança e a incapacidade de livrar-se dos grilhões da mera materialidade brutal — tudo o que, para as melhores forças imanes da vida, é o alvo constante de superação; ou, expresso no conceito axiológico da forma: a trivialidade. A feliz totalidade existente da vida está subordinada ao verso épico segundo uma harmonia preestabelecida: o próprio processo pré-literário de uma abrangência mitológica de toda a vida purificou a existência de qualquer fardo trivial, e nos versos de Homero, os botões dessa primavera já prestes a florescer não fazem mais que desabrochar. O verso, porém, só pode dar um ligeiro impulso a essa floração e cingir com a guirlanda da liberdade somente o que se desprende de todas as peias. Se a atividade do escritor é uma exumação do sentido soterrado, se seus heróis têm primeiro de romper seu cárcere e conquistar a almejada pátria de seus sonhos, livre do fardo terrestre, à custa de duros combates ou em penosas peregrinações, então o poder do verso não basta para transformar essa distância — cobrindo o abismo com um tapete de flores — em caminho transitável. Pois a leveza da grande épica é apenas a utopia concretamente imanente da hora histórica, e o êxtase formador que o verso empresta a tudo quanto carrega terá então de roubar à épica sua totalidade e sua grande ausência de sujeito, transformando-a num idílio ou num jogo lírico. Isso porque a leveza da grande épica só é um valor e uma força cria-

dora de realidade por meio de um efetivo rompimento dos grilhões que a prendem ao solo. O esquecimento da escravidão nos belos jogos de uma fantasia alforriada ou na serena fuga rumo a ilhas afortunadas, não localizáveis no mapa-múndi dos vínculos triviais, jamais poderá levar à grande épica. Nos tempos em que essa leveza não é mais dada, o verso é banido da grande épica ou transforma-se, inopinada e inadvertidamente, em verso lírico. Somente a prosa pode então abraçar com igual vigor as lamúrias e os lauréis, o combate e a coroação, o caminho e a consagração; somente sua desvolta ductibilidade e sua coesão livre de ritmo captam com igual força os liames e a liberdade, o peso dado e a leveza conquistada ao mundo, que passa então a irradiar com imanência o sentido descoberto. Não é por acaso que o esfacelamento da realidade convertida em canto na prosa de Cervantes resultou na leveza contrita da grande épica, enquanto a dança jovial do verso de Ariosto permaneceu um jogo, uma lírica; não é por acaso que o poeta épico Goethe moldou em versos seus idílios e elegeu a prosa para a totalidade do ciclo romanesco do *Meister*. No mundo da distância, todo o verso épico torna-se lírica — os versos de *Dom Juan* e *Oniéguin* pertencem à companhia dos grandes humoristas —, pois, no verso, tudo o que está oculto torna-se manifesto, e a distância, que o passo cauteloso da prosa transpõe com arte por meio do sentido que se insinua pouco a pouco, vem a lume em toda a sua nudez, escarnecida, espezinhada ou como sonho esquecido na rápida carreira dos versos.

Tampouco os versos de Dante são líricos, embora mais líricos que os de Homero: eles condensam e unificam o tom de balada<sup>21</sup> em epopéia. A imanência do sentido à vida é, para o

---

<sup>21</sup> O termo “balada”, na obra do jovem Lukács, sempre pende para o lado da epopéia, como se o gênero fosse parte integrante de uma unidade épica maior,



















































































































































































































































































































































































































Este livro foi composto  
em Adobe Garamond pela  
Bracher & Malta, com  
fotolitos do Bureau 34 e  
impresso pela Bartira Gráfica  
e Editora em papel Pólen Soft  
80 g/ m<sup>2</sup> da Cia. Suzano de  
Papel e Celulose para a  
Duas Cidades/ Editora 34,  
em setembro de 2003.

Com *A teoria do romance* de Georg Lukács, a Coleção Espírito Crítico dá início à publicação de uma série de clássicos da crítica literária internacional. Redigido entre 1914 e 1915, este livro permanece como referência fundamental para qualquer estudo acerca do romance. O horizonte conceitual de suas indicações ultrapassa o âmbito da literatura, conferindo ao debate teórico uma ampla perspectiva histórico-filosófica.

O poder de irradiação de suas idéias está presente na reflexão de importantes críticos, entre os quais Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Lucien Goldmann, Harry Levin e Fredric Jameson. Numa prosa densa e pontuada de lirismo, esta obra — marco da crítica literária do século XX — mantém intacta toda a sua atualidade.