

Soraya Reginato da Vitória

**LUKÁCS VAI A GOETHE: MEDIAÇÕES LITERÁRIAS DA  
DIMENSÃO ESTÉTICA NA FORMAÇÃO HUMANA**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Patricia Laura Torriglia

**Florianópolis  
2018**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Vitória, Soraya Reginato da

Lukács vai a Goethe : mediações literárias da dimensão estética na formação humana / Soraya Reginato da Vitória ; orientadora, Patricia Laura Torriglia, 2018.

169 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Educação. 2. Educação. 3. Estética. 4. Literatura. 5. Formação Humana. I. Torriglia, Patricia Laura. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Educação. III. Título.

Soraya Reginato da Vitória

**LUKÁCS VAI A GOETHE: MEDIAÇÕES LITERÁRIAS DA  
DIMENSÃO ESTÉTICA NA FORMAÇÃO HUMANA**

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do Título de “Doutora em Educação”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 20 de fevereiro de 2018.

---

Prof. Dr. Elison Antonio Paim  
Coordenador do Curso

**Banca Examinadora:**

---

Profa. Dra. Patricia Laura Torriglia  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)  
Orientadora

---

Prof. Dr. Miguel Vedda  
Universidad de Buenos Aires (UBA)  
Examinador

---

Profa. Dra. Sandra Soares Della Fonte  
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)  
Examinadora

---

Prof. Dr. Vidalcir Ortigara  
Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC)  
Examinador

---

Prof. Dr. Ricardo Lara  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)  
Examinador

---

Prof. Dr. Ricardo Gaspar Muller  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)  
Examinador

---

Profa. Dra. Astrid B. Avila  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)  
Suplente

---

Prof. Dr. Margareth F. Cisne  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)  
Suplente

À avó Santina *in memoriam*. Cujo gosto por ouvir e contar histórias foi o maior legado que poderia deixar. Costumava repetir - e tinha muita razão: “Esse mundo tem coisa...”

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Patricia Torriglia, pelo acompanhamento destes meus anos de aprendizado. Por sua força realizadora, na docência, na arte, na grandeza da vida. Também aos professores Miguel Vedda, Ricardo Lara, Ricardo Muller e Sandra Soares Della Fonte, por aceitarem compor a banca de defesa deste trabalho, mas, sobretudo por serem referências de generosidade e rigor teórico que busquei nesse processo, ainda que na maioria das vezes apenas pela leitura e escuta silenciosa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSC, na figura de vários professores com quem tive o prazer das boas trocas – especialmente a profa. Marlene Dozol e o prof. Lucídio Bianchetti. Aos membros da secretaria, pelo auxílio nas minhas demandas. E também à CAPES, pela bolsa de estudos que me foi concedida.

Aos meus pais Celita e Mauro, por terem feito sempre o melhor. Por poder voltar para casa na reta final e contar com os seus abraços e os melhores chás. À minha irmã Suellen, pelos sonhos e reencontros. Pela chance de nos re-conhecermos. A metade de mim que existe em você e a metade de você que existe em mim.

Ao Rodrigo, porque foi muito bom caminhar juntos, cuidando um do outro, colecionando pequenos prazeres. E à sua família, que me acolheu de forma tão carinhosa, permitindo que eu me sentisse em casa.

À Débora e Kabuki, parceiros mais-que-queridos de travessia.

À amiga Deise, por sua enorme sensibilidade e pelos encontros afetuosos.

Às amoras Elaine e Juliana e ao William, pela amizade e irmandade acadêmica.

À Claudinha e Ismael, pela loucura necessária, pelos forrós na Noca e pelas ajudas com mudanças de casa e outros desesperos.

Ao João, pelas parcerias de estudo, pelas boas risadas, pelos almoços “xing ling” e pela ajuda com a impressão e entrega da tese.

Ao Ricardo, pela atenção nos dias mais difíceis. Intimidade na dor e nas alegrias.

Ao Josi e ao Alta, pelos momentos de diversão e riso simples.

À Grazi, por ser grande, infinita e me inspirar a ser também.

À Clau, pelos cafés com bolo, ladeiras e mergulhos. Por me lembrar de respirar e me tirar de alguns chãos (assim se voa melhor).

À Morena e à Anita, pela poesia e dança. Encontros de alma.

À Soraya Valerim, por me ajudar a me refazer de tantas formas.

Aos preciosos Filipe e Luciana, que tanto admiro. Pelos sempre divertidos reencontros.

À Cris, ao Be, à Lilica e à Sandra, pelas nossas estranhezas e pela cumplicidade na busca por fendas de pertencimento.

À Bruna, amiga de sempre, pelo nosso sorriso em comum.

[...] e assim qualquer um que ali entrava parecia elevar-se por sobre si mesmo ao aprender pela primeira vez, graças àquela arte harmoniosa, o que é, e o que pode ser, o homem. Diante da porta, sobre um sarcófago luxuoso, via-se a estátua de mármore de um homem venerável recostado numa almofada. Tinha à sua frente um rolo manuscrito para o qual parecia olhar com serena atenção. De tal modo estava disposto esse rolo que se podiam ler comodamente as palavras que continha. Estava escrito: “Lembra de viver”.

Goethe

Toda grande obra de arte proclama em última instância um *memento vivere*, como a sala do passado no *Wilhelm Meister* goetheano.

Lukács





## RESUMO

O estudo se dirige ao tema da dimensão estética da formação humana e desenvolve uma análise que relaciona o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, e os escritos sobre estética, literatura e ontologia de Lukács. Alicerçados na compreensão da estética como dimensão inalienável de uma formação que favoreça o desenvolvimento cada vez mais social das potencialidades humanas, indagamos sobre as contribuições que este romance pode oferecer à discussão sobre a dimensão estética da formação humana, tal como concebida pelo pensamento lukácsiano. Encontramos no método materialista dialético e na teoria lukácsiana fundamentos para análises que nos permitem afirmar que o romance goetheano revela aspectos que são imprescindíveis para uma compreensão acerca da dimensão estética da formação humana no interior da tradição marxista. As aventuras e desventuras do problemático herói Wilhelm Meister expressam que a dimensão estética remete para o âmbito das experiências sensíveis em geral, mas tem nas obras de arte uma de suas expressões mais elaboradas, devido às singularidades do contato com a generidade humana que ocorre na relação com as produções artísticas. Ao mesmo tempo, na narrativa goetheana as contradições do desenvolvimento das potencialidades humanas na moderna sociedade capitalista chamam a atenção para a incompatibilidade de um modelo de educação puramente estética nos novos tempos. Por essa razão, o herói goetheano precisa passar por um redimensionamento de sua formação: ele parte de um modelo idealizado de educação harmônica, autônoma e total, que tinha no âmbito estético, mais precisamente no teatro, a sua centralidade; mas para que seu projeto não resulte na catástrofe de um vagar pelo desmesurado e informe, Wilhelm é orientado a uma reconciliação com a realidade na incorporação de uma vida ativa. Apesar da crítica a uma formação puramente estética, é chamativa no romance goetheano uma orientação à preservação das obras do passado, como indicação do compromisso em recuperar o poético mesmo sob as condições prosaicas e de empobrecimento formativo da vida moderna. Isso se deve à potência da formação humana estética propiciada pela apropriação de obras de arte autênticas – potencial que, segundo Lukács, está em seu efeito catártico e de autoconsciência humana.

**Palavras-chave:** Formação humana; Estética; Romance; Lukács; Goethe; Wilhelm Meister.



## ABSTRACT

This study addresses the topic of the aesthetic dimension in human development and establishes an analysis that relates Goethe's novel 'Wilhelm Meister's Apprenticeship' and Lukács' writings on aesthetics, literature, and ontology. Based on the understanding of aesthetics as an inalienable dimension of a development that favors the increasingly social growth of human potentialities, we inquire about the contributions that this novel can offer to the discussion on the aesthetic dimension in human development, as conceived by the Lukascian thinking. We find in the dialectical materialist method and in the Lukascian theory foundations for analysis that allow us to affirm that the Goethean novel reveals aspects that are essential for obtaining an understanding about the aesthetic dimension in human development within the Marxist tradition. The adventures and misadventures of the troubled hero Wilhelm Meister express that the aesthetic dimension refers to the ambit of sensitive experiences in general, but has in works of art one of its most elaborate expressions, due to the contact singularities with the human generation which occurs in the relation with artistic productions. At the same time, in the Goethean narrative, the contradictions of the development of human potentialities in the modern capitalist society draw attention to the incompatibility of a model of purely aesthetic education in the new times. For this reason, the Goethean hero must undergo a resizing of his formation: he starts from an idealized model of harmonic education, autonomous and total, that had in the aesthetic ambit, more precisely in theater, its centrality; but in order for his project not to result in the catastrophe of wandering in the inordinate and unformed, Wilhelm is guided to a reconciliation with reality in the incorporation of an active life. Despite criticism of purely aesthetic development, it is singular in the Goethean novel its orientation towards the preservation of works of the past, as an indication of the commitment to recover the poetic even under the prosaic conditions and the formative impoverishment of modern life. This is due to the power of the aesthetic human development propitiated by the appropriation of authentic works of art - a potential that, according to Lukács, lies in its cathartic effect and human self-consciousness.

**Keywords:** Human formation; Aesthetics; Novel; Lukács; Goethe; Wilhelm Meister.



## RESUMEN

El estudio se dirige al tema de la dimensión estética de la formación humana y desarrolla un análisis que relaciona la novela *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, de Goethe, y los escritos sobre estética, literatura y ontología de Lukács. Fundamentados en la comprensión de la estética como dimensión inalienable de una formación que favorezca el desarrollo cada vez más social de las potencialidades humanas, indagamos sobre las contribuciones que esta novela puede ofrecer a la discusión sobre la dimensión estética de la formación humana, tal como fue concebida por el pensamiento lukácsiano. Encontramos en el método materialista dialéctico y en la teoría lukácsiana fundamentos para análisis que nos permiten afirmar que la novela goetheana revela aspectos que son imprescindibles para una comprensión acerca de la dimensión estética de la formación humana en el interior de la tradición marxista. Las aventuras y desventuras del problemático héroe Wilhelm Meister expresan que la dimensión estética remite al ámbito de las experiencias sensibles en general, pero tiene en las obras de arte una de sus expresiones más elaboradas, debido a las singularidades del contacto con el género humano que ocurre en la relación con las producciones artísticas. Al mismo tiempo, en la narrativa goetheana las contradicciones del desarrollo de las potencialidades humanas en la moderna sociedad capitalista llaman la atención sobre la incompatibilidad de un modelo de educación puramente estética en los nuevos tiempos. Por esa razón, el héroe goetheano necesita pasar por un redimensionamiento de su formación: él parte de un modelo idealizado de educación armónica, autónoma y total, que tenía en el ámbito estético, más precisamente en el teatro, su centralidad; pero para que su proyecto no resulte en la catástrofe de un vagar por el desmesurado e informe, Wilhelm está orientado a una reconciliación con la realidad en la incorporación de una vida activa. A pesar de la crítica a una formación puramente estética, es llamativa en la novela goetheana una orientación a la preservación de las obras del pasado, como indicación del compromiso en recuperar lo poético incluso bajo las condiciones prosaicas y de empobrecimiento formativo de la vida moderna. Esto se debe a la potencia de la formación humana estética propiciada por la apropiación de obras de arte auténticas - potencial que, según Lukács, está en su efecto catártico y de autoconciencia humana.

**Palabras clave:** Formación humana; estética; novela; Lukács; Goethe; Wilhelm Meister.



## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>19</b>
<b>1. APROXIMAÇÃO AO OBJETO DE PESQUISA .....</b>	<b>25</b>
1.1 UM CAMINHO DESDE O WILHEM MEISTER DE GOETHE ATÉ A PESQUISA EM EDUCAÇÃO .....	26
1.2 O MÉTODO MATERIALISTA DIALÉTICO E OS PROBLEMAS DA ARTE E DA LITERATURA .....	43
<b>2. DE LUKÁCS A GOETHE: O ROMANCE E A FORMAÇÃO DO INDIVÍDUO NA RELAÇÃO COM A REALIDADE SOCIAL .....</b>	<b>63</b>
2.1 O ROMANCE E A REALIDADE BURGUESA .....	64
2.2 OS ANOS DE APRENDIZADO DE WILHELM MEISTER COMO ROMANCE DE EDUCAÇÃO .....	91
<b>3. DE GOETHE, VOLTANDO A LUKÁCS: A DIMENSÃO ESTÉTICA DA FORMAÇÃO HUMANA .....</b>	<b>105</b>
3.1 CONTEXTO DA INFLEXÃO ONTOLÓGICA LUKÁCSIANA	106
<b>3.1.1 Entre arte e ciência .....</b>	<b>113</b>
<b>3.1.2 Entre arte e magia/religião .....</b>	<b>118</b>
<b>3.1.3 Desenvolvimento da arte como autônoma .....</b>	<b>121</b>
3.2 ARTE E MEMÓRIA: AUTOCONSCIÊNCIA E EXPERIÊNCIA NA MODERNIDADE.....	127
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>143</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>149</b>
<b>ANEXO A POESIA, DE ANTÔNIO VIEIRA .....</b>	<b>157</b>
<b>ANEXO B O ELEFANTE, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE .....</b>	<b>159</b>
<b>ANEXO C POEMA DE SETE FACES, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE .....</b>	<b>163</b>



<b>ANEXO D LETRA DE “SAMPA”, DE CAETANO VELOSO ....</b>	<b>165</b>
<b>ANEXO E CRÔNICA DE MACHADO DE ASSIS .....</b>	<b>167</b>



## APRESENTAÇÃO

A pesquisa que ora é apresentada dirige-se ao tema da dimensão estética da formação humana, relacionando o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796)<sup>1</sup>, de autoria de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), e a teoria estética bem como os escritos sobre literatura de György Lukács (1885-1971). Este escopo se delineou como desdobramento do estudo dissertativo<sup>2</sup> e das discussões realizadas no Grupo de Estudos e Pesquisas em Ontologia Crítica (GEPOC)<sup>3</sup>, as quais em todo o percurso desde o mestrado e no doutorado

---

<sup>1</sup> Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister - *Wilhelm Meisters Lehrjahre* é a primeira parte de um dos projetos literários mais ambiciosos de Goethe, cuja segunda parte se intitula *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister - Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821-1829). Há também uma versão primeira deste projeto novelístico de Goethe, escrita entre 1777 e 1785, porém descoberta somente em 1909 e publicada pela primeira vez entre 1910-1911 com o título de *A missão teatral de Wilhelm Meister - Wilhelm Meisters theatralische Sendung*.

<sup>2</sup> VITÓRIA, Soraya Reginato da. **Vir-a-ser da sensibilidade**: ensaio sobre a dimensão estética da formação humana mediada pela literatura. 2014. 83 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Florianópolis, 2014. Disponível em: <<http://www.bu.ufsc.br/teses/PEED1060-D.pdf>>

<sup>3</sup> Este Grupo de Pesquisa e de Estudos registra seus antecedentes no PPGE/CED/UFSC desde 1997, com a proposta de estudar, pesquisar e debater questões e problemas da educação, em especial na perspectiva teórica lukácsiana e na teoria histórico cultural. O grupo abrange diferentes frentes de pesquisa, que compõem as seguintes linhas: “Estética, Produção do Conhecimento e Ontologia Crítica”; “Formação Humana, Teoria Social e Ontologia Crítica”; “Teoria Histórico Cultural e Ontologia Crítica” e “Trabalho, Produção do Conhecimento e Ontologia Crítica”. Dentre as atividades do grupo, destacamos as reuniões de estudo, que já tiveram como tema o Realismo Crítico (Roy Bhaskar, entre outros) e atualmente se concentram na obra de G. Lukács, precisamente a “Ontologia do Ser Social”. Também são incorporados estudos de temas em Marx e Hegel que auxiliam a compreensão da obra lukácsiana e, é preciso mencionar ainda, os estudos de subgrupos específicos a respeito de temas que subsidiam as pesquisas em andamento, por exemplo estudos da Estética de Lukács, bem como de capítulos específicos de sua Ontologia. O grupo também promove os Encontros de Teoria Social, Educação e Ontologia Crítica, (realizados nos anos de 2009, 2012 e 2014), reunindo diversos intelectuais e pesquisadores nacionais e internacionais para refletir e debater, junto à comunidade acadêmica, às organizações sociais e ao público em geral problemáticas atuais sobre a sociedade

permitiram o refinamento e o aprofundamento teórico sumamente necessários à pesquisa científica.

Diferente do que o leitor possa imaginar de antemão, este estudo não é de autoria de uma profissional da área das Letras ou da Filosofia, mas de alguém que iniciou sua formação acadêmica em um curso de Licenciatura em Educação Física (EF)<sup>4</sup>. Neste espaço de formativo, o tema da formação humana teve lugar privilegiado em suas mais diversas facetas, dentre as quais eu nutria especial apreço pela dimensão estética e sua expressão na literatura. De certo modo, explorar o universo das artes literárias sempre representou uma maneira muito especial de conhecer mais sobre o mundo e sobre a vida. Por essa razão, corroboro com o que Konder (2005), na sabedoria de seus 69 anos, escreveu: “Quem lê poesia, romances, peças de teatro, ensaios, crônicas, de fato está lendo a vida. Aprender a ler, então, é como aprender a viver: não termina nunca” (KONDER, 2005, p. 10).

Com efeito, a possibilidade de conhecer toda a sorte de modos de vida, temporalidades e tipos que a humanidade foi capaz de condensar nas mais diferentes narrativas literárias marcou também a descoberta da leitura como forma de ler a minha história singular em relação à história e aos dilemas da humanidade. Mas lê-la de uma maneira que ultrapassa o nível da razoabilidade, como lembra o poeta: “As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis: Elas desejam ser olhadas de azul – Que nem uma criança que você olha de ave” (BARROS, 2013, p. 12). A estas palavras, ousou acrescentar: àqueles que almejam encontrar aberturas possíveis de reinventar, ou melhor, de transformar a realidade, urge não mais ver as coisas, esta vida enfim, de forma razoável e ordinária, mas com especial e dedicada atenção, mediada pelo conhecimento elaborado em suas mais diversas formas.

Decerto a relação entre a formação humana, as diversas formas de conhecimento e a educação com vistas à transformação social esteve entre os meus maiores interesses durante a graduação. Tal inclinação culminou na realização de um estudo monográfico<sup>5</sup> (VITÓRIA, 2011) sobre formação inicial de professores de EF e, com a conclusão do curso,

---

e a realidade social. Disponível em: <http://gepoc.paginas.ufsc.br/>. Acesso em: (22/06/2017).

<sup>4</sup> Curso realizado na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), no período de março de 2007 a dezembro de 2010.

<sup>5</sup> Trabalho intitulado: “Formação inicial em Educação-Física no CEFD/UFES: as percepções dos alunos sobre a apropriação de saberes”.

no início de minha trajetória docente em formação de professores de EF<sup>6</sup>. Ao mesmo tempo, busquei aproximações e aprofundamentos relativos ao debate filosófico pertinente à Educação junto a um grupo de pesquisas<sup>7</sup>, no qual acompanhei estudos acerca da Estética com base em autores representativos dessa temática na Antiguidade clássica, na *Aufklärung* e na Teoria Crítica. Neste mesmo período, foi quando tive o primeiro contato com um romance de Goethe, mais precisamente, Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister. O encantamento em mim produzido por tal leitura se fortaleceu na medida em que tomei conhecimento de que Goethe foi uma das importantes referências literárias de inúmeros pensadores, dentre os quais estão também Marx, Engels e, enfim, Lukács. Este último, no intento de compreender o desenvolvimento da literatura não exclusivamente por suas conexões imanentes, mas em sua relação orgânica com o movimento histórico-social, não pôde deixar de se voltar para a obra de Goethe, em especial para o Meister, como um dos objetos de sua extensa e variada atividade filosófica, tanto em sua juventude quanto nos estudos realizados em perspectiva marxista.

Conforme a composição entre Filosofia (Estética) e Educação (formação humana) foi tomando maior espaço em minhas reflexões e meus interesses de estudo, ao passo que também se tornava mais evidente a relevância da literatura na elaboração teórica de inúmeras figuras no pensamento filosófico – dentre as quais muito me interessavam as da corrente marxista, tive condições de vislumbrar a união de meus interesses de pesquisa a este campo que simboliza uma grande paixão pessoal - a literatura - primeiramente em um projeto de mestrado, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina, ao qual, posteriormente, foi concedida a oportunidade de

---

<sup>6</sup> Atuação em um curso modalidade a distância integrado ao programa Pró-Licenciatura e vinculado ao Centro de Educação Física e Desportos e ao Núcleo de Educação à Distância da Universidade Federal do Espírito Santo.

<sup>7</sup> Filiado ao Centro de Educação da UFES, o Núcleo de Estudos e Pesquisas em Educação e Filosofia (NEPEFIL) é um espaço que reúne pesquisadores em diferentes níveis de formação interessados na questão educacional em diálogo com os mais diversos campos do saber (as ciências, as artes, a filosofia, as letras etc.) pela mediação filosófica. Além das reuniões de estudo, o núcleo realiza dois tipos de eventos: os seminários internos, com o intuito de divulgar e promover a discussão acadêmica a partir das pesquisas do grupo, sejam elas finalizadas ou em andamento; e o projeto de extensão Colóquios Filosóficos: debates impertinentes, cujo intento é tornar mais próximo o contato da comunidade acadêmica e em geral com reflexões filosóficas. Disponível em: <http://nepefil.ufes.br/>. Acesso em: (22/06/2017).

continuação por meio de progressão direta ao doutorado. Os resultados dessa continuidade se expressam na forma da presente tese.

Um de nossos pressupostos consiste na relevância das manifestações de cunho artístico no processo pelo qual os sujeitos compõem uma compreensão do mundo e de si mesmos em sua complexidade, por meio da formação de novos órgãos para a apreensão mais rica e profunda do real. Podemos observar a validade deste pressuposto no exemplo de vários intelectuais, dentre os quais estão os próprios Marx e Lukács: longe de serem meros adornos eruditos, as inúmeras referências à literatura presentes em suas obras explicitam a maneira como a arte e, em especial, a sua expressão literária alimenta, movimenta, isto é, medeia a sua elaboração conceitual, sendo, portanto, parte constitutiva e ineliminável de seu pensamento. Tal compreensão assegurou-nos da relevância de investigar uma das grandes referências literárias em suas teorias – precisamente, a figura de Goethe – e isto fazemos ao analisar uma de suas obras, bem como o contexto social de sua época e de sua produção.

Nossa proposta, então, consiste em analisar e aprofundar a discussão sobre a dimensão estética da formação humana, tomando como referência possíveis pontos de convergência entre o pensamento de Lukács e o romance goetheano *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (embora certamente hajam inúmeras divergências entre o pensamento de Lukács e a multiplicidade de perspectivas na obra de Goethe). Mais precisamente, buscamos, a partir de um mergulho no pensamento lukácsiano e na literatura, capturar, apreender e desvelar algumas das especificidades (gênese, bases ontológicas, nexos internos, mediações e movimento) do processo pelo qual os indivíduos desenvolvem sua sensibilidade na forma particular de contato com a genericidade que ocorre na experiência estética.

Consideramos que tal esforço demanda investigar o papel que o gênero literário do romance assume na modernidade e na formação do indivíduo para esses novos tempos, articulando a gênese e as especificidades deste produto cultural. Também implica trazer à tona elementos do romance *Os Anos de aprendizado* que foram chamativos para Lukács e estão relacionados ao seu pensamento acerca da formação humana e de sua dimensão estética. Neste processo, torna-se fundamental capturar aspectos relevantes do longo processo de dedicação de Lukács ao tema da literatura e do romance, assim como estabelecer relações entre esse corpo de conhecimentos e os elementos estético-formativos identificados na narrativa de Goethe escolhida para este intento analítico.

Tal proposta se expressa em nosso trabalho com um movimento que vai primeiramente de Lukács a Goethe, e, num segundo momento, de Goethe a Lukács. Em outras palavras, norteamos esta pesquisa pelas seguintes indagações: qual compreensão de literatura e do gênero literário romanesco compõem o pensamento de Lukács, permitindo que Goethe e o seu Meister não passassem despercebidos pelo rigor crítico do filósofo húngaro, tornando-se referências sobre as quais ele não pôde deixar de tecer considerações? E então, o que Lukács buscou e viu em Goethe? Por sua vez, no movimento de retorno, de Goethe a Lukács, a pergunta que nos orienta pode ser assim expressa: o que, na obra de Goethe, alimenta a teoria de Lukács?

A fim de realizar o referido movimento em relação ao objeto, esta pesquisa exhibe a seguinte organização:

O primeiro capítulo, *Aproximação ao objeto de pesquisa*, apresenta o caminho que nos levou ao objeto de estudo desta pesquisa. Fazemos isso conjugando elementos que justificam o nosso interesse temático e situam a nossa escolha pelo romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, passando também pela figura de Goethe como escritor de língua alemã sobre o qual circula uma série de idealizações simplificadoras, que contribuem para compreensões equivocadas a respeito de sua obra. Por fim, apresentamos os pressupostos do método materialista dialético e da perspectiva ontológica crítica nos quais fundamentamos nossas análises.

O segundo capítulo, *De Lukács a Goethe: o romance e a formação do indivíduo na relação com a realidade social*, aborda a gênese social e as especificidades do gênero literário romanesco em Lukács e trata da análise que este faz em seu livro *A teoria do romance acerca dos Anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como uma tentativa de síntese no âmago do gênero de romance. Em especial, analisamos a relação entre o romance burguês e a epopeia antiga, a questão da totalidade na modernidade e no romance e seus desdobramentos a respeito da relação indivíduo-sociedade. A análise do significado histórico, estético e filosófico, bem como algumas das estruturas internas do gênero literário-romanesco e dos *Anos de aprendizado* nos permite reconhecer as potencialidades dessa obra enquanto força sensível e filosófica que pode mover e enriquecer a discussão acerca da dimensão estética da formação humana.

Por sua vez, no terceiro capítulo, *De Goethe, voltando a Lukács: a dimensão estética da formação humana*, articulamos alguns dos fundamentos da teoria estética de Lukács com os elementos da narrativa goetheana que se referem à dimensão estética da formação do seu herói,

com o intuito de evidenciar o caráter social da formação humana, seu processo de degradação no capitalismo e o papel formativo da arte e da literatura na ampliação das perspectivas de compreensão e ação no mundo. Evidenciamos que tal ampliação se deve ao contato entre o indivíduo e a generidade humana, que os sujeitos podem experimentar de uma maneira especial na relação com a arte.

Nas considerações finais, retomamos nosso problema de pesquisa e apresentamos uma síntese do caminho teórico que fizemos no intento de respondê-lo e sustentar a nossa tese. É também o momento de anunciar as perguntas que emergem ao final desse processo e fazem vislumbrar novos horizontes de investigação e aprofundamento que poderão ser explorados em pesquisas futuras, dando continuidade à cadeia infinita da atividade do conhecimento, do ato de conhecer.



## 1. APROXIMAÇÃO AO OBJETO DE PESQUISA

Para a ontologia, o método é o caminho *do* objeto, por isso ele deve ser plástico em relação ao fenômeno estudado. À consciência não cabe a tarefa de “organizar” a realidade, mas de refletir o seu automovimento, entregando-se à vida própria do objeto para, assim, poder reproduzi-lo conceitualmente (FREDERICO, 2013, p. 68).

Ao elegermos um objeto de investigação, escolhemos um entre tantos fenômenos da realidade que temos por intenção conhecer melhor. Tal fenômeno, embora constitua apenas uma parcela do mundo objetivo, contém uma dimensão de totalidade, que só pode ser alcançada de maneira aproximativa pelo processo do conhecimento, ou seja, por meio de uma atividade subjetiva, na qual construímos uma imagem, um reflexo do mundo objetivo no pensamento. Entendemos que

Essa atividade nos permite desvelar as múltiplas determinações do nosso objeto, constituindo uma passagem de um concreto imediato a um concreto pensado, “síntese de múltiplas determinações” (MARX, 2011 p.54), pela mediação de análises e sínteses que permitem fazer abstrações e generalizações as quais, no pensamento científico e filosófico, adquirem um elevado nível de profundidade e complexidade.

Nossa tarefa neste capítulo consiste em realizar uma aproximação inicial do leitor com o nosso objeto de pesquisa, a dimensão estética da formação humana, a fim de que esta categoria aparentemente abstrata que orienta nosso objeto adquira maior concreticidade para o leitor ao longo de nossa exposição. Para tanto, apresentamos aspectos a respeito do Wilhelm Meister e de seu autor Goethe, bem como os pressupostos teóricos que norteiam a nossa investigação. Por fim, abordamos alguns dos princípios do materialismo histórico-dialético, bem como da especificidade deste método na abordagem de questões estéticas.

## 1.1 UM CAMINHO DESDE O WILHEM MEISTER DE GOETHE ATÉ A PESQUISA EM EDUCAÇÃO

Só é possível aproximar-se ao objeto paulatinamente, passo a passo, contemplando-o em diversos contextos, em relações várias com objetos diversos, de tal modo que a determinação inicial, ainda que não se destrua - pois neste caso se faria falsa - se vai enriquecendo constantemente e vai aproximando-se da infinidade do objeto a que se orienta; é, por assim dizer, um processo de astúcia. Este processo tem lugar nas mais diversas dimensões da reprodução intelectual da realidade e, por isso, não se pode considerá-lo fechado, senão relativamente (LUKÁCS, 1966a, p. 29).

O Wilhelm Meister goetheano é um trabalho considerado de grande expressão na tradição literária do romance social burguês, sendo para Lukács (2006, p. 581) “o mais significativo produto de transição da literatura romanesca” deste período. Especialmente por seus contemporâneos, a obra recebeu interpretações e avaliações muito variadas e até divergentes, devido ao momento histórico-cultural em que a obra se originou, no qual se entrecruzava uma enorme variedade de representantes de correntes estéticas ligadas, entre outros, ao iluminismo alemão (*Aufklärung*), ao classicismo, ao romantismo e ao movimento pietista.

Em face desse contexto de diversidade de movimentos artísticos e filosóficos com o qual Goethe se confrontou em sua vida, torna-se um equívoco tentar classificar a produção deste autor atribuindo a esta uma unidade coerente. De acordo com Vedda (2015, p. 11), além de grandiosa e complexa, a obra goetheana “resulta especialmente inapropriada para um tratamento sistemático, unitário e generalizador”. Assim, o mais interessante quando se trata de um escritor como Goethe é analisar as aproximações e distanciamentos deste autor em relação a diferentes perspectivas, sem incorrer necessariamente no enquadramento forçado de sua obra em uma única corrente estética, ou ainda, em uma tentativa muito

comum de relacionar a obra de Goethe como reflexo de uma imagem idealista e moralizante a respeito de sua vida<sup>8</sup>.

De fato, é inevitável encontrarmos acerca da obra de Goethe e, em nosso caso, especialmente sobre o *Wilhelm Meister*, um paralelo entre a evolução de um personagem que se desenvolve ao lado de seu criador. Essa ideia possui certa justificação do ponto de vista biográfico - afinal, sabemos que Goethe não escreveu sua obra com base em um plano predeterminado desde o princípio e, além disso, seu processo de criação foi interrompido e retomado diversas vezes, de maneira que, quando falamos da evolução do herói *Wilhelm Meister*, também está em cena a evolução de um escritor. Não obstante, Vedda (2015) salienta que essa evolução se faz em meio a conflitos pessoais, históricos e ideológicos, os quais atravessam a produção literária do escritor de língua alemã e se expressam num movimento de oscilação diante da nova ordem social emergente: entre o fascínio que leva a uma reconciliação com as incertezas e provisoriiedades da vida moderna e o distanciamento crítico que o leva a uma busca por princípios de solidez e consistência, cuja maior fonte encontrou na natureza. Vale ressaltar que, para Vedda (2015), a importância de Goethe está justamente em ser essa contradição viva:

Se tivesse sido um defensor sem reservas da causa dos modernos, haveria deixado se deslumbrar com facilidade pela agitação “velociférica” da época, tal como aconteceu com Ludwig Börne e com os escritores da Alemanha Jovem, talvez os maiores inimigos da obra de Goethe e de sua imagem de escritor. Se tivesse persistido em ser um classicista e em dar as costas aos impulsos sociais e artísticos de seu tempo, teria sido um mero acadêmico; no melhor dos casos, um preciosista à maneira de August von Platten. Mas Goethe preferiu promover

---

<sup>8</sup> Vedda (2015) explica que, sob o desejo de reprimir as feridas e cicatrizes que recorrem a realidade histórica Alemã, iniciou-se durante a Fundação do Império Alemão (1871-1918) uma tendência que tinha por intenção apagar as irregularidades e dissonâncias da obra de Goethe, apresentando-a como uma totalidade consistente ou orgânica, produto de uma personalidade harmônica. Essa tendência, consolidada durante a República de Weimar (1918-1933), colaborou para o estabelecimento e difusão de uma lenda, de um mito em torno da figura de Goethe (como gênio olímpico, herói titânico ou líder nacional), que perpetua pelos nossos dias por meio da cultura de massas, reduzindo a complexidade do artista e de sua obra a uma aura de harmonia que não pode se nos apresentar neste momento histórico senão como algo distante.

um diálogo entre antigos e modernos, entre classicismo e atualidade (VEDDA, 2015, p. 32).

Talvez justamente por ter sido testemunho, promotor e crítico de uma modernidade que assumia contornos peculiares, devido ao atraso no processo de unificação do território que hoje corresponde à Alemanha, Goethe pôde se confirmar como uma personalidade na qual, segundo Lukács (2007), encontramos “[...] um daqueles ideólogos que reconheceram e dotaram de consciência uma etapa determinada da evolução genérica humana em suas determinações essenciais e normais” (LUKÁCS, 2007, p. 61). Com efeito, em uma época na qual o referido território encontrava-se em geral mergulhado em condições sociais desfavoráveis à sua participação no movimento intelectual e artístico do Iluminismo, Goethe foi capaz de compor a vanguarda intelectual que conseguiu captar do movimento iluminista e da grande Revolução aquilo que posteriormente viria a ser uma nova etapa da generidade humana (LUKÁCS, 2007, p. 55).

Goethe produziu uma primeira versão de Wilhelm Meister (A missão teatral) ainda relativamente dentro do espírito de sua fase de juventude, caracterizada por uma relação com o movimento *Sturm und drang*<sup>9</sup>, com o qual o autor se contrapôs ao classicismo francês de Jean Racine e Nicolas Boileau (SÜSSEKIND, 2012, p. 11). Segundo Lukács, nessa primeira versão, o problema da relação do herói (poeta) com o mundo burguês é orientado pela ligação direta com o teatro e o drama, de maneira que “[...] o teatro significa aqui a libertação de uma alma poética da indigente e prosaica estreiteza do mundo burguês” (LUKÁCS, 2006, p. 582). Já nos Anos de aprendizado de Wilhelm Meister, verifica-se um salto em direção a uma configuração mais objetiva da sociedade burguesa, muito provavelmente favorecido pela viagem de Goethe à Itália, entre 1786-1788 – ocasião decisiva tanto para a sua ligação com Schiller<sup>10</sup> (1759-1805), quanto para uma verdadeira guinada no

---

<sup>9</sup> Termo geralmente utilizado para designar a época do pré-romantismo alemão. Comumente traduzido por Tempestade e Ímpeto, este nome faz referência ao título de uma peça dramática do escritor pré-romântico Friedrich Maximilian von Klingner.

<sup>10</sup> Johann Christoph Friedrich von Schiller é conhecido como grande poeta e dramaturgo, autor de obras como Canção do Sino (1790), Dom Carlos (1788) e a trilogia *Wallenstein* (1799). Também é muito reconhecido por sua amizade com Goethe, expressa no conjunto de correspondências que ambos trocaram entre 1794 e 1803. Schiller formou-se como médico militar em 1780, porém nunca chegou a exercer tal profissão. Em 1789 foi nomeado como para o cargo de

pensamento e na criação de um Goethe já saturado com o predomínio do subjetivismo romântico do ambiente intelectual de sua época.

O que Goethe buscou nesta viagem à Itália? Provavelmente, entre outras questões<sup>11</sup>, podemos destacar o resgate de um referencial de objetividade, que se realizou no encontro com a arte da Antiguidade clássica greco-romana, ainda que este encontro não tenha sido com exemplares originais, conforme ele e seus contemporâneos pensavam que fosse (Goethe faleceu muito antes de iniciarem os trabalhos arqueológicos que revelaram os objetos e a arquitetura originalmente gregos). Assim teve início a relação de Goethe com o classicismo, a partir do qual este escritor de língua alemã tomou a arte e literatura gregas como formas mais elevadas. Sobre o período clássico de Goethe, Werle faz a seguinte observação:

[...] A questão que se coloca, portanto, não é a de tomar o classicismo de Goethe somente como mais uma teoria de arte ao lado de outras, bem como não se trata de inscrevê-la somente no horizonte da oposição com o romantismo [...]. Entretanto, importa refletir sobre a exigência mais ampla que levou à sua adoção, vinculada a um certo fundo histórico e estético de crise. Isso significa situá-la não apenas como uma questão de estilo ou como um ideal de arte enquanto resultado acabado e sim como o signo de um problema ou questão inerente ao ambiente cultural do fim do século XVIII e, de certo modo, concernente aos destinos da arte dos últimos 300 anos (WERLE, 2005, p. 16).

O classicismo de Goethe se estabelece como uma crítica do presente, cujo artifício consiste em firmar um parâmetro normativo (positivo) no passado, a partir do qual se faz a crítica da cultura

---

professor de História em Jena e realizou algumas produções intelectuais também na área da história e filosofia, dentre as quais podemos destacar: História da Guerra dos Trinta Anos (1790), A educação estética do homem numa série de cartas (1795) e Poesia ingênua e sentimental (1795). Aos 45 anos Schiller faleceu acometido por uma crise tuberculosa.

<sup>11</sup> Werle (2005, p. 17) indica possíveis motivações relacionadas à exigência de uma nova mitologia, além de problemas como a questão do absoluto, da liberdade, da natureza, bem como da totalidade e unidade do saber.

contemporânea. Valendo-se desse procedimento<sup>12</sup>, não se torna problemático que os gregos de que Goethe fala em suas obras jamais tenham existido. Pelo contrário, de acordo com Lukács, quando se trata de arte e literatura, os mal-entendidos podem ser muito produtivos. E de fato, a imagem que Goethe inventou dos gregos, a despeito de ser historicamente falsa, lhe permitiu produzir uma importante literatura e uma crítica de sua própria época, isto é, da sociedade posterior à Revolução Francesa, contrastando-a com a sociedade grega. Assim, se na vida cotidiana os mal-entendidos resultam em crise, tragédia ou solidão, quando se trata da arte, os mal-entendidos são condição para que se produza boa literatura.

A imagem a seguir é um retrato feito pelo pintor Wilhelm Tischbein (1751-1829), com referência ao período clássico de Goethe. Tischbein e Goethe se conheceram na Itália, ocasião em que foi feita a pintura. Nela, se observa a escolha por retratar Goethe ao modo clássico: ao ar livre, com a *Campagna di Roma* ao fundo e em meio a ruínas romanas. Ao seu lado, verifica-se uma referência à literatura grega: a tragédia *Ifigênia em Táuris*, de Eurípides, que Goethe tanto admirou, a ponto de escrever a sua própria versão dramática da mesma. Tischbein buscou nessa obra destacar o fascínio de Goethe pelo mundo clássico – sentimento compartilhado por ambos.

---

<sup>12</sup> Trata-se do método de crítica da cultura (*kulturkritik*), que também foi utilizado por Lukács em alguns de seus textos de juventude, conforme veremos melhor no capítulo seguinte.

Imagem 1 - Goethe na Campagna romana (1786-87)



Fonte: História ilustrada da arte: os principais movimentos e as obras mais importantes. São Paulo: Publifolha, 2016.

Notas: Pintura de Wilhelm Tischbein (Frankfurt, Alemanha).

Mas vale dizer que a despeito de todo fascínio de Goethe pelos gregos – denominado por Vedda (2015, p. 30) como um “helenismo ahistórico” -, a imagem deste escritor de língua alemã como “um grego transplantado à Modernidade nórdica” (p. 31) não deixa de ser reducionista. Por mais que Goethe tivesse uma forte atração e desejo por um modelo de formação harmônica, íntegra e total da personalidade, sabia ele da impossibilidade de realizar os princípios de uma formação clássica nas circunstâncias históricas em que viveu, bem como da incompatibilidade de sua própria personalidade com este ideal (VEDDA, 2015, p. 35). Não por acaso, em seus dois maiores projetos – o Meister e o Fausto – Goethe não se ateu aos preceitos classicistas, de modo que “estas se caracterizam bem mais por uma variedade de formas e conteúdos” (VEDDA, 2015, p. 30).

Mas há que se reconhecer que, com a viagem para a Itália e a orientação pelo estudo dos antigos, o caráter de objetividade em Goethe se consolidou como o traço principal de seu pensamento estético e teve grande expressão não somente em seu interesse pela realidade natural,

mas sobretudo, pela vida mesma<sup>13</sup>. Ademais, a relação entre os antigos e os modernos se tornou um tópico relevante nas reflexões de Goethe – em muitos momentos em conjunto com Schiller - sobre a arte. Certamente, este marco na trajetória de Goethe pela viagem à Itália, pela relação com o classicismo e pela amizade com Schiller teve expressão nos Anos de aprendizado de Wilhelm Meister, em especial, na ampliação de sua problemática para “[...] a relação entre a formação humanista da personalidade total e o mundo da sociedade burguesa” (LUKÁCS, 2006, p. 582). Com esta ampliação, o teatro e a poesia dramática converteram-se em meios para o desenvolvimento do personagem, da personalidade humana, passando a ocupar apenas um momento - a primeira parte – no todo da narrativa. Outra expressão da influência do classicismo nesta segunda parte da obra de Goethe se manifesta, segundo Lukács, na realização de ideais humanistas como critério de ação e força propulsora (mais ou menos consciente) em todo o romance.

Assim, coloca no centro deste romance o ser humano, a realização e o desenvolvimento de sua personalidade, com uma clareza e concisão que dificilmente um outro escritor haverá conseguido em alguma outra obra da literatura universal. [...] essa peculiaridade consiste em que Goethe nos apresente como um *devir real* de seres humanos concretos em circunstâncias concretas essa realização da personalidade plenamente desenvolvida com que o Renascimento e o Iluminismo sonharam, e que na sociedade burguesa tem sempre permanecido como utopia (LUKÁCS, 2006, p. 588).

Não por acaso, a questão central que atravessa “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister” parte justamente da insatisfação de um jovem representante da burguesia com os limites e as dificuldades enfrentadas por sua classe no que diz respeito ao desenvolvimento pleno

---

<sup>13</sup> Em seus Escritos sobre Literatura, no texto “Aos jovens poetas”, Goethe faz o seguinte chamado aos modernos: “Vocês não progrediram se continuam sempre chorando uma amada perdida pela distância, infidelidade ou morte. Nada disso tem valor, ainda mais se sacrificam assim habilidade e talento. Uma pessoa resiste atendo-se à vida que continua, e se testa nas ocasiões propícias, pois é então que provamos estar mesmo vivos, e, numa consideração posterior, se estávamos mesmo vivos em certo momento” (GOETHE, 2012, p. 20).



e harmônico de potencialidades individuais - condições estas que não pareciam afligir os membros da nobreza. Sabemos que também Goethe, em suas aspirações por garantir para si uma ampla formação humanista, obteve muitas das suas conquistas nesse sentido em função de relações estreitas que alimentou com a corte de Weimar. Vejamos algumas palavras do próprio Wilhelm Meister que ilustram a referida insatisfação do personagem:

Três vezes felizes aqueles que, desde o nascimento, colocam-se acima das camadas inferiores da humanidade; que não precisam passar, nem mesmo como hóspede em trânsito, por situações que atormentam em grande parte a vida de tantos homens de bem! De tão alto ponto de vista, seu olhar há de ser geral e preciso, e fácil cada passo de sua vida! (GOETHE, 2006, p. 159-160).

A despeito das dificuldades impostas por sua condição de nascimento e impelido por seus ideais anacrônicos em relação às circunstâncias da realidade moderna, Wilhelm Meister transforma o que inicialmente deveria ser apenas uma viagem de negócios em uma grande jornada motivada pelo anseio de realizar o projeto de formação que fora idealizado por ele mesmo, de acordo com princípios como “Autonomia (formar-se a si mesmo), Totalidade (formação plena) e Harmonia (a ‘inclinação irresistível’ por formação harmônica)” (MAZZARI, 2010, p. 113). Esse é um dos aspectos que levou Wilhelm Dilthey (1833-1911) a designar o Wilhelm Meister como um *Bildungsroman*<sup>14</sup>. Lukács, por outro lado, o designa como um Romance de Educação: “seu conteúdo é a educação dos homens para a compreensão prática da realidade” (LUKÁCS, 2006, p. 592).

---

<sup>14</sup> Formado pela justaposição dos radicais germânicos: *Bildung* (Formação) e *Roman* (Romance), o termo *Bildungsroman* (Romance de Formação), embora difundido e consolidado por Dilthey, foi empregado pela primeira vez por Karl Morgenstern em 1810 (MAZZARI, 2010, p. 97). Tendo em vista que o Wilhelm Meister de Goethe se tornou um paradigma na configuração narrativa que tem como foco o processo formativo de seu herói, muitos estudos o analisam pela perspectiva do *Bildungsroman*. Contudo, esta escolha não é consensual dentre os estudiosos da referida obra e, nesta pesquisa, fazemos a opção de nos concentrarmos nas referências categoriais lukácsianas para a subsidiar nossas análises.

Vedda (2015) explica que há nesse romance de Goethe uma reformulação da herança literária do *Bildungsroman*, visto que as duas partes que compõem o Meister (Os anos de aprendizado e Os anos de peregrinação) não representam tanto um desenvolvimento que conduz à conformação de uma personalidade harmônica, mas os diversos caminhos pelos quais o protagonista intenta constituir um parâmetro de ação para a vida social; não tanto “o caminho reto e a chegada segura à meta”, mas “os extraviados intentos do protagonista” (VEDDA, 2015, p. 16-17). Se o herói goetheano se encontra desamparado, perseguindo sua meta de maneira confusa e sem a certeza de que irá alcançá-la ao final, também o leitor deste romance se encontra numa posição semelhante, diante da multiplicidade de perspectivas e da função ambivalente do narrador no universo criado pelo escritor de língua alemã, “no qual não existem princípios fixos nem respostas inequívocas” (VEDDA, 2015, p 17).

De maneira prematura, Goethe concebe a um leitor adulto, que já não espera ser conduzido -como pela mão do bom Deus- por um narrador que tudo sabe e ordena, que tudo julga e valora. Despojados de certezas absolutas os leitores de Wilhelm Meister estão sós frente a um acontecer ambíguo e uma pluralidade de vozes (VEDDA, 2015, p. 17).

O delineamento problemático da educação dos homens para a realidade e junto à realidade se consubstancia nos Anos de aprendizado numa luta entre a realização de metas subjetivas (a poesia da vida) e a ordem subsistente (prosa da realidade). Tal questão se estende aos Anos de peregrinação de Wilhelm Meister e adquire grande expressão no motivo da renúncia como instância provisória que orienta toda a peregrinação do herói goetheano - este que precisa purgar sua inaptidão para a moderação e aprender a impor limites e medidas ao seu desenvolvimento, a fim de que este ganhe forma mais definida. Segundo Lukács, essa segunda parte do romance de Goethe já se encontra em consonância com o espírito do grande realismo burguês da primeira metade do século XIX, proveniente

[...] de uma outra fase, muito mais desenvolvida da sociedade burguesa, de um estágio da luta entre poesia e prosa em que já estava decidida a vitória da prosa, e a concepção da realização dos ideais humanos havia de se modificar completamente. (LUKÁCS, 2006, p. 593).

Com base no que foi apresentado até aqui, pode-se afirmar que um dos cerne do Wilhelm Meister se encontra no itinerário formativo de seu protagonista: suas aventuras e desventuras, os encontros, desencontros e descobertas. Experiências marcadas pelo envolvimento com inúmeras práticas e manifestações de cunho artístico, pelo conflito familiar, pela aprendizagem amorosa, pelas viagens e também pelo trabalho. Assim são apresentadas as múltiplas possibilidades de formação: sem recorrer a uma trajetória linear nem chegar a uma solução clara e definida.

A valorização do processo de formação e das experiências artísticas vividas por Meister é um dos muitos aspectos que permitem pensar no romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como um campo fértil para estudos interessados em estreitar a relação entre educação e literatura e entre arte a formação humana. Neste ponto convém explicitar que a formação humana é assumida em nossa perspectiva como um infundável movimento no qual os seres singulares, inicialmente meros exemplares do gênero humano em si, constituem a generidade universal (para si), na medida em que a sua existência se torna cada vez mais social.

Cada exemplar do gênero humano (pelo nascimento) precisa, em seu devir homem, incorporar a generidade social em contínuo desenvolvimento pelo agir humano na história, a fim de reconhecer e se colocar diante da comunidade humana como membro continuador da mesma. Com o nascimento, estamos mais próximos da natureza do que da humanidade, entendida como unidade filogenético-social do gênero humano. Passamos a pertencer cada vez mais a esta, na medida em que nos apropriamos do mundo cultural produzido pelas gerações anteriores no decorrer do processo histórico. Em suma, a formação da subjetividade na relação com a objetividade é a condição para que as novas gerações deem seguimento ao processo de produção de novas objetivações no mundo.

Nesse mesmo movimento em que os indivíduos singulares corporificam a multiplicidade genérica, criam-se condições para que cada subjetividade se eleve “do plano meramente singular para o campo mediador da particularidade (síntese do singular e do universal)” (FREDERICO, 2000, p. 306), ou seja, para que cada ser singular se individualize. Não se trata aqui de uma negação da singularidade, questão que seria impossível. Ao contrário, o que ocorre não é que os sujeitos deixam de ser singulares, mas que a singularidade de cada um passa a se apresentar em um nível qualitativo diferente do inicial com o afastamento das barreiras naturais e o refinamento cada vez maior das determinações

sociais. Isto se observa no complexo total da existência humana, portanto inclusive no que se refere à sua sensibilidade.

Ora, os sentidos humanos podem se distanciar da sensibilidade animal (cerceada em função da necessidade imediata) e se tornar cada vez mais sociais, atingindo novas configurações tais como, por exemplo, a condição de apetite, que representou uma elevação de caráter social em relação ao efeito fisiológico da fome (LUKÁCS, 2013, p. 595). Essa mesma linha de desenvolvimento biológico ascendente no devir homem do homem pode ser estendida para as manifestações máximas da atividade humana, tais como as artes. Esse é o caso da música e das artes plásticas, cuja base biológica a nível auditivo e visual é incontestável. Acerca do refinamento da sensibilidade humana como socialização dos sentidos, que não anula sua base biológica, mas refina e aprofunda essa base, Marx ressalta a importância da apropriação de objetivações humanas já inseridas no fluxo da práxis e da produção de novas objetivações que darão continuidade a esse fluxo:

[...] [é] apenas pela riqueza objetivamente desdobrada da essência humana que a riqueza da sensibilidade *humana* subjetiva, que um ouvido musical, um olho para a beleza da forma, em suma as fruções humanas todas se tornam *sentidos* capazes, sentidos que se confirmam como forças essenciais *humanas*, em parte recém cultivados, em parte recém engendrados. Pois não só os cinco sentidos, mas também os assim chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (vontade, amor, etc.), numa palavra o sentido *humano*, a humanidade dos sentidos, vem a ser primeiramente pela existência do seu objeto, pela natureza *humanizada*. § A formação dos sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui. (MARX, 2010, p. 110).

E se “[...] o olho *humano* frui de maneira diversa da que o olho rude, não humano [frui]; o *ouvido* humano diferentemente da do ouvido rude etc” (MARX, 2010, p.109), incorporar esse trabalho histórico de toda a humanidade na formação da sensibilidade é a condição, a mediação do universal necessária, para que o homem possa firmar-se no mundo objetivo com todos os sentidos (MARX, 2010, p. 10) e efetivar uma participação plena na vida cultural: apropriar-se da, produzir e reproduzir

a cultura de maneira omnilateral. Tal é o sentido e a necessidade de uma formação da sensibilidade humana de viés marxista:

O homem se apropria da sua essência omnilateral de uma maneira omnilateral, portanto como um homem total. Cada uma das suas relações *humanas* com o mundo, ver, ouvir, cheirar, degustar, sentir, pensar, intuir, perceber, querer, ser ativo, amar, enfim todos os órgãos da sua individualidade, assim como os órgãos que são imediatamente em sua forma como órgãos comunitários, são no seu comportamento *objetivo* ou no seu *comportamento para com o objeto* a apropriação do mesmo, a apropriação da efetividade *humana* (MARX, 2010, p. 108).

A unicidade dos sentidos que configuram a especificidade humana acompanha todo o desenvolvimento das pessoas em seu constante devir, vir a ser cada vez mais social no processo de complexificação das relações e da efetividade humana. Com base nos pressupostos apresentados até aqui e alicerçados no anseio por uma formação que favoreça o desenvolvimento cada vez mais social das potencialidades humanas, bem como na compreensão de que a estética é uma dimensão inalienável e imprescindível da formação dos sujeitos, elegemos como fio condutor deste trabalho a seguinte indagação: quais contribuições o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* pode oferecer à discussão pertinente à dimensão estética da formação humana, tal como concebida pelo pensamento lukácsiano?

Com o intuito de oferecer uma resposta a esta pergunta, elaboramos a tese de que o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* revela aspectos que são imprescindíveis para uma compreensão acerca da dimensão estética da formação humana no interior da tradição marxista. As aventuras e desventuras do problemático herói Wilhelm Meister expressam que a dimensão estética remete para o âmbito das experiências sensíveis em geral, mas tem nas obras de arte uma de suas expressões mais elaboradas, devido às singularidades do contato com a generidade humana que ocorre na relação com as produções artísticas. Ao mesmo tempo, na narrativa goetheana as contradições do desenvolvimento das potencialidades humanas na moderna sociedade capitalista chamam a atenção para a incompatibilidade de um modelo de educação puramente estética nos novos tempos. Por essa razão, o herói goethiano precisa passar por um redimensionamento de sua formação:

ele parte de um modelo idealizado de educação harmônica, autônoma e total, que tinha no âmbito estético, mais precisamente no teatro, a sua centralidade; mas para que seu projeto não resulte na catástrofe de um vagar pelo desmesurado e informe, Wilhelm é orientado a uma reconciliação com a realidade na incorporação de uma vida ativa. Apesar da crítica a uma formação puramente estética, é chamativa no romance goetheano uma orientação à preservação das obras do passado, como indicação do compromisso em recuperar o poético mesmo sob as condições prosaicas e de empobrecimento formativo da vida moderna. Isso se deve à potência da formação humana estética propiciada pela apropriação de obras de arte autênticas – potencial que, segundo Lukács, está em seu efeito catártico e de autoconsciência humana.

Evidente que tal delimitação de problema, bem como a resposta subsequente a ela refletem um posicionamento ante o mundo e a realidade. Mais precisamente, a contraposição ao estado de mal-estar epistemológico na seara de muitas pesquisas educacionais, em especial nas últimas décadas, caracterizado pela generalização de tendências teóricas carregadas de ceticismo, pragmatismo e relativismo filosófico, que, em seus argumentos, reduzem as teorias nesse campo a meros discursos, narrativas ou relatos destituídos de validade universal, porque restritos ao contingente e às práticas imediatas locais (MORAES, 2003)<sup>15</sup>.

Formamos coro junto a Thompson (1979) e aos que fazem ecoar sua certa e implacável sentença: “a teoria tem consequências!”<sup>16</sup>. E por assim ser, escolhemos sustentar desenvolvimentos teóricos e práticos que forneçam instrumentos para a análise crítica do existente, bem como para

---

<sup>15</sup> No artigo Recuo da Teoria, Moraes (2003), discute acerca da retração da teoria e da prática destituída de reflexão, como causas visíveis do problema, apontando ainda outras causas que vêm de muito longe, conforme destaca no texto. CF também: MORAES M. C e TORRIGLIA, P. Educação *light*, que palpita infeliz. Indagações sobre as propostas do MEC para a formação de professores. *Teias*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p. 51-59, 2000. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/viewFile/23849/16822>>.

Acesso em: 16/05/2017. TORRIGLIA P.L e CISNE, M. F. A crítica ontológica na formação humana e os processos de conhecimento: aproximações reflexivas. *Revista Iberoamericana de Educación* (Impresa), v. 67, p. 161-171, 2015.

<sup>16</sup> Em um artigo que recebe a frase de Thompson já em seu título, Moraes (2009, p. 586) menciona que esta foi dita pelo autor em 1979, na ocasião de um debate em Oxford e em defesa de seu livro “A miséria da teoria: um planetário de erros” (1978). Posteriormente, em 1996, a frase foi retomada filósofo Christopher Norris e, desde então, ela reverbera em inúmeras produções de pesquisadores que corroboram dessa concepção.

o enfrentamento e a superação de projetos de formação humana de caráter restrito e fragmentário, a exemplo do que se verifica no âmbito de propostas voltadas à pesquisa e formação de professores fundamentadas, por um lado, num entrelaçamento entre ceticismo epistemológico e relativismo ontológico, e por outro, na tendência que concebe as produções teóricas como meras especulações metafísicas, separadas do plano da prática e da empiria. (MORAES, 2009, p. 587).

A primeira vertente se sustenta numa suposta falência da racionalidade moderna iluminista em seu conjunto de princípios, ideias e práticas reguladoras que, mesmo com incompletudes e contradições, tinham a expressão da realidade como proposta. Verifica-se, desde então, na produção do conhecimento uma tendência à fuga, ainda que velada por artifícios retóricos, da possibilidade de oferecer respostas sinceras e científicas às questões sociais, na medida em que os parâmetros da tradição moderna passam a ser não somente questionados, mas, sobretudo negados,

[...] vertendo-se fora não só as impurezas detectadas pela inspeção crítica, mas o próprio objeto da inspeção; não apenas os métodos empregados para validar o conhecimento sistemático e arrazoado, mas a verdade, o racional, a objetividade, enfim, a própria possibilidade de cognição do real (MORAES, 2003, p. 156).

Por sua vez, a segunda vertente consiste no movimento que pretende criar um terreno consensual em torno das experiências imediatas, a fim de concretizar uma utopia educacional na qual o horizonte é a eficiência. O fundamento que permite atingir tal finalidade está na ruptura da cumplicidade e reciprocidade entre teoria e prática e as consequências desse processo se expressam de forma mais evidente na formação direcionada para a classe trabalhadora, cujo enfoque se centra cada vez mais em um aprendizado notadamente pragmatista, amparado na aquisição de competências técnico-instrumentais, conforme distingue Moraes (2009, p. 589):

Para alguns, exige níveis sempre mais altos de aprendizagem, posto que certas “competências” repousam no domínio teórico-metodológico que a experiência empírica, por si só, é incapaz de garantir. Para a maioria, porém, bastam as “competências” – no sentido genérico que o termo

adquiriu hoje em dia, o de saber tácito – que permitem a sobrevivência nas franjas do núcleo duro de um mercado de trabalho fragmentado, com exigências cada vez mais sofisticadas e formidáveis níveis de exclusão (MORAES, 2001, 2004).

Ora, ao passo que as contradições do capitalismo se tornam mais degradantes, não é casual a emergência de tendências na produção do conhecimento, afirmando a impotência do ser humano em conhecer e transformar a realidade, do mesmo modo que negam as categorizações teóricas (racionalidade, sujeito, história, emancipação, humanidade, verdade, progresso, moral, etc.) preconizadas pela tradição moderna e propõem como alternativas teorias centradas nas experiências individuais, na reflexão a partir das micro-realidades, nos limites da prática imediata, bem como no sutil exercício linguístico com vistas a “erradicar o supostamente obsoleto e criar novas formas de controle e regulação sociais” (MORAES, 2003, p. 158), assegurando a obediência e resignação públicas. Marx e Engels já denunciavam em seu tempo os primórdios desse movimento, o qual posteriormente Lukács denominou de decadência ideológica da burguesia. Esta demarca o estado espiritual burguês após 1848, “quando a burguesia já domina o poder político e a luta de classes entre ela e proletariado se coloca no centro do cenário histórico” (LUKÁCS, 2010, p. 51).

Com a entrada autônoma do novo sujeito revolucionário, o proletariado - em plano histórico-universal – na política, num processo que se intensifica com o capitalismo imperialista, “emergem tendências teórico-ideológicas de evasão do pensamento da realidade social, com explícita intencionalidade de manutenção da ordem” (LARA, 2013, p. 95). Cientes disso, corroboramos da ideia de que o cenário desfavorável de recuo, degradação, ou retrocesso da teoria ao qual nos referimos opera fortemente no aviltamento da compreensão dos sujeitos da educação acerca dos contextos históricos, sociais, culturais e organizacionais que envolvem a sociedade e a práxis educativa, com implicações não somente de ordem epistemológica, mas também política e ética.

Contra essa direção predominante na arena das pesquisas educacionais, o presente trabalho se alinha à frente de estudos que visam a (re)valorização da teoria, em especial a teoria que resgate os instrumentos teóricos que favoreçam a compreensão e expressão mais aproximada possível da realidade, demonstrando os limites para a realização de uma formação humana ampla e uma vida cheia de sentidos



para todos no atual modo de sociabilidade, assim como a possibilidade real e concreta de uma sociedade que supere esta condição. Conforme já afirmávamos no estudo dissertativo:

Os esforços em favor da consolidação do trabalho educativo que potencializa a omnilateralidade do ser humano são norteados pela premissa de que é real a possibilidade de o homem objetivar-se em suas produções materiais e imateriais e apropriar-se das mesmas mobilizando todas as suas faculdades: “Não só no pensar, [...] mas com todos os sentidos [...]” (MARX, 2004, p.110). Acolher essa perspectiva significa opor-se ao desenvolvimento unilateral e empobrecido do ser humano, que o relegam a viver aprisionado em formas limitadas de existência (VITÓRIA, 2014, p. 24).

Rejeitar formas restritas de desenvolvimento do ser humano implica uma autocrítica marxista, que só se torna possível devido ao caráter historicista com que o método materialista dialético trata a produção do conhecimento. Trata-se de refutar também tendências verificadas no interior de sua própria tradição, as quais relegam a um plano inferior a importância da teorização sobre as questões de ordem estética, com representantes que vão desde os precursores da teoria marxista até autores mais contemporâneos<sup>17</sup>. A tendência a inferiorizar os fatos estéticos decerto resulta de um entendimento simplista da concepção marxista, podendo se manifestar de várias maneiras, dentre as quais, na subestimação da função gnosiológica da arte; na subordinação das demandas desse campo às exigências de outras forças consideradas mais urgentes ou necessárias; na restrição da arte a finalidades políticas mais imediatas e até mesmo no entendimento de que a concepção marxista poderia prescindir de uma teoria estética (KONDER, 2013, p. 19). Tal tendência não é casual e tem como uma de suas causas o caráter disperso e a publicação tardia de grande parte da produção de Marx e Engels sobre estética, arte e literatura. Contudo, se nos debruçarmos com atenção às ideias de Marx e Engels sobre estética e arte, logo constataremos, assim como Lifschitz (2010), que as mesmas estão “estritamente vinculadas à

---

<sup>17</sup> Maiores detalhes a respeito dessa discussão já foram desenvolvidos no estudo dissertativo (SORAYA, 2014), tomando a leitura de Konder (2013) como referência.

teoria do conhecimento e à concepção histórico-universal do marxismo”, formando um “coerente sistema de ideias” (LIFSCHITZ, 2010, p. 45).

Os limites na compreensão dos fatos estéticos pelo marxismo, somados ao clima intelectual impregnado pelo que chamamos de recuo da teoria criam o terreno propício a uma relativa escassez de produções que conciliem a temática da educação e estética no âmbito da pós-graduação *stricto sensu* em Educação, além da quase ausência de iniciativas afins à nossa pesquisa com referenciais teóricos de cunho marxista. Trazemos em seguida alguns dados que expressam esse panorama, com base em consulta feita ao banco de dados da CAPES no dia 16 de maio de 2017, referente às teses e dissertações defendidas no Brasil.

Os resultados obtidos utilizando o descritor “romance de formação”<sup>18</sup> totalizam 103 (cento e três) trabalhos, dentre os quais 71 (setenta e um) são dissertações de mestrado e 32 (trinta e dois) são teses de doutorado. Do total de pesquisas, 91 (noventa e uma) estão concentradas na grande área de Linguística, Letras e Artes, 2 (duas) na área Multidisciplinar e 10 (dez) nas Ciências Humanas. Ao nos concentrarmos no montante das Ciências Humanas, a fim de buscar os trabalhos desenvolvidos na área de conhecimento da Educação, encontramos apenas 6 (seis) resultados<sup>19</sup>. Por sua vez, dentre os seis trabalhos realizados na área da Educação, tivemos acesso a 4 (quatro),

---

<sup>18</sup> Ainda que não se tenha firmado um posicionamento acerca da caracterização dos romances de Wilhelm Meister como romances de formação, a utilização deste termo como palavra-chave na consulta se faz pertinente na medida em que ajuda a restringir os resultados a trabalhos mais próximos do presente projeto.

<sup>19</sup> São eles: a dissertação de mestrado “As tessituras entre O apanhador no campo de centeio e as intimações do imaginário para a (auto)formação humana”, de autoria de Eliana Rita Mariotto Colpo, defendida na Universidade Federal de Pelotas; a tese de doutorado “O potencial afirmativo criador de Zaratustra: Zaratustra como educador diante do experimento para tornar-se o que é”, de autoria de Maria dos Remédios de Brito, defendida na UNIMEP; a tese de doutorado “O jovem Törless – romance de formação heterotopias”, de autoria de Maria Divina Moreira dos Santos Silva, defendida na PUC Goiás; a tese de doutorado “Veredas formativas: uma leitura de Guimarães Rosa sob a égide de *bildung*”, de autoria de Mauricio Vaz Cardoso, defendida na UNIMEP; a dissertação de mestrado “Da energia estético-formativa do canto e da poesia na Grécia antiga”, de autoria de Ananda Maria Maciel, defendida na UFSC; e a dissertação de mestrado “Juventude e cinema: travessias, viagens e transformação na construção do sujeito ético”, de autoria de Lisli Seibert, defendida na ULBRA (RS).

dos quais apenas 2 (dois) demonstram em seus resumos e/ou palavras-chave a abordagem teórica assumida: um deles emprega a teoria Foucaultiana e o outro se vale de autores da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt e autores que de alguma forma estiveram ligados a essa escola. Ou seja, quando aparecem estudos que se circunscrevem no eixo educação-estética com uma abordagem marxista, estes demonstram o predomínio de um grupo de autores, os quais de forma mais ou menos estreita são vinculados a uma tendência teórica específica no âmbito do marxismo, da qual Lukács não faz parte.

A conjuntura que se apresenta com essa breve consulta acentua a pertinência deste trabalho de doutoramento, tendo em vista que ele atende à necessidade de enriquecer a discussão de um dos temas fundamentais do campo educacional: a compreensão do humano e de sua formação. Assim como responde à necessidade de movimentar a agenda de debates no âmbito educacional com a discussão sobre a dimensão estética a partir de referenciais teóricos marxistas cada vez mais amplos. Nosso intento é justamente privilegiar o princípio de que a arte tem origem nas pessoas, na atividade dos homens e orienta para os mesmos a sua finalidade, numa defesa da integridade humana. Tal princípio nos leva a ressaltar a função humanista da arte, cada vez mais necessária, senão urgente, em meio ao esfacelamento da personalidade humana na sociedade de classes. Por isso acreditamos na importância de examinar e ressaltar a arte como particular forma de conhecimento, sem a qual estamos destinados a uma limitada autoconsciência e compreensão da realidade, em função da perda de uma das suas dimensões essenciais (KONDER, 2013, p. 25).

## 1.2 O MÉTODO MATERIALISTA DIALÉTICO E OS PROBLEMAS DA ARTE E DA LITERATURA

[...] a realidade apresenta diversos graus: existe a realidade fugaz e epidérmica, que nunca se repete, a realidade do instante que passa, e existem elementos e tendências de uma realidade mais profunda, que ocorrem segundo determinadas leis, ainda que estas se transformem com a mudança das circunstâncias. Tal dialética atravessa toda a realidade, de modo que, numa relação desse tipo, relativizam-se aparência e essência: aquilo que era uma essência que se contrapunha ao fenômeno aparece,

quando nos aprofundamos e superamos a superfície da experiência, imediata, como fenômeno ligado a uma outra e diversa essência, que só poderá ser atingida por investigações ainda mais aprofundadas. E assim até o infinito (LUKÁCS, 2009a, p. 105).

Nosso estudo teórico se sustenta na perspectiva da ontologia crítica, que toma o materialismo dialético por método. Ao afirmarmos a necessidade de uma ontologia de base materialista como princípio frente à produção do conhecimento, expressamos o reconhecimento de uma materialidade existente e cognoscível, embora a existência desta materialidade independa da consciência humana sobre a mesma. Além disso, considerando a enorme complexidade do real em seu movimento imanente, admitimos que o nosso conhecimento da realidade resulta sempre em caráter aproximativo, histórico e condicionado, de maneira que a realidade nunca é apenas aquilo que dela conhecemos. Em outras palavras, realidade e pensamento são distintos, não se identificam no plano do ser. Em sua Ontologia, Lukács se vale de um exemplo que expressa bem a condição de que o real não é relativo, embora o conhecimento do real seja:

No mesmo bosque, o caçador, o lenhador, o coletor de cogumelos etc. perceberão de modo puramente espontâneo (claro que formado pela práxis) coisas totalmente distintas em termos qualitativos, embora o ser-em-si do bosque não sofra nenhuma mudança. O que muda é apenas o aspecto a partir do qual tem lugar a seleção de conteúdo e forma na figuração (LUKÁCS, 2013, p. 414).

Deste ponto de vista, quando nos colocarmos diante da necessidade de realizar uma pesquisa acadêmica, a clareza da insuficiência de nos apoiarmos apenas na gnosiologia aponta para a necessidade de uma orientação ontológica, comprometida com a historicidade na busca pela captura da gênese dos fenômenos, a fim de que não se incorra no equívoco de compreender o ser como imutável e a-histórico. Pois, o fato de um fenômeno se apresentar de uma forma específica num determinado momento histórico-social não significa que este só possa se apresentar dessa mesma maneira, já que como se explicita na citação acima, “o que muda é apenas o aspecto a partir do qual tem

lugar a seleção de conteúdo e forma na figuração”. E isso se torna mais claro desde uma perspectiva que considera o caráter processual e o movimento das inter-relações de complexos entre si e com uma totalidade histórico-social.

Dizemos, portanto, que o método materialista dialético demanda uma ontologia geral. E foi em Marx que esta recebeu uma descrição correta, com uma teoria que apresenta os fundamentos gerais de qualquer ser e, ao fazer isso, distancia-se de perspectivas filosóficas e científicas que negam a ontologia ou equivalem-na a métodos das ciências, o que a reduz a um ramo gnosiológico estrito (AVILA, A. B.; ORTIGARA, 2007, p. 12). Os fundamentos ontológicos gerais presentes na teoria marxiana desde os Manuscritos de 1844 abriram caminhos para Lukács na direção de uma ontologia do ser social coerente com a noção de que, se a realidade não se identifica com o pensamento, se ela é mutável, histórica, processual, cabe conhecer as bases desse ser que pode se posicionar frente à realidade objetiva com intencionalidades que vão além da sua mera reprodução orgânica e, tendo em vista tais intenções, realiza um espelhamento mais correto possível da mesma e produz novos fatos ontológicos.

Dessa orientação, nasce uma ontologia materialista, rica em elementos para uma compreensão do homem mesmo – interesse tão caro às pesquisas em Educação e, em especial, na especificidade deste estudo sobre a formação humana em sua dimensão estética. Com efeito, quando elegemos este objeto de pesquisa, escolhemos tratar de um dos níveis mais elevados<sup>20</sup> e complexos no âmbito do ser social. Porém, vale salientar que mesmo as dimensões mais elevadas no ser social têm na atividade do trabalho o seu fundamento e se realizam em conexão com uma base material, numa vida cotidiana para a qual os homens precisam dar respostas a todo o momento.

Tendo isso em vista é que uma análise pelo método materialista dialético e pela ontologia crítica inicia por afirmar a base material com a qual todas as atividades humanas mantêm relações mútuas. A afirmação marxiana de que “Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem, sob circunstâncias de sua escolha” (MARX, 1968, p. 17)

---

<sup>20</sup> Aqui, o sentido de “elevado” diz respeito ao distanciamento – jamais desaparecimento - das barreiras naturais, isto é, ao fato de que algumas atividades se distanciam cada vez mais dos preceitos da esfera orgânica e inorgânica, tornando-se mais propriamente sociais, embora a conexão com as demais esferas nunca se perca. Não há aqui também nenhum sentido de hierarquia entre as atividades humanas.

evidencia a unidade contraditória entre a liberdade e a necessidade (LUKÁCS, 1978, p. 240) indicando, por um lado, que uma condição para a transformação da realidade encontra-se na ação humana de pôr novas objetivações no mundo; por outro lado, nenhum desenvolvimento social, desde o nível da generidade (capacidades humanas) até o nível individual (personalidade) decorre apenas dos anseios e atos singulares de seres isolados. A ação transformadora do homem se realiza em meio a condições histórico-sociais concretas e objetivas e pode ser limitada em alguns contextos, a exemplo do modo de produção capitalista, no qual a base econômica constitui o campo essencial das atividades humanas. Por isso uma elevação da generidade do “reino da necessidade” para o “reino da liberdade” depende da superação dessa condição no alcance de um novo nível quantitativo e qualitativo da esfera econômica, que a permita passar de campo essencial a mera base material para o desenvolvimento das capacidades autenticamente humanas (LUKÁCS, 2007, p. 59-60).

Esse reconhecimento de uma prioridade ontológica da estrutura econômica em relação à superestrutura social, da qual a arte faz parte juntamente com a filosofia, a ciência, o direito, etc., traz um desdobramento muito importante para uma análise materialista dialética da arte e da literatura. É preciso salientar que esta relação entre arte à estrutura econômica da sociedade, tal como ocorre com os demais campos particulares da atividade humana, não se caracteriza por uma relação mecânica, de maneira que se possa deduzir esquematicamente o desenvolvimento artístico como consequência simples e direta do campo econômico. Tal compreensão estaria muito mais próxima de uma visão caricatural do marxismo – o materialismo vulgar, ao qual Lukács direciona a seguinte crítica:

[...] o materialismo vulgar parte para a conclusão, mecânica e errônea, distorcida e aberrante, de que entre a base e superestrutura só existe um mero nexos causal, no qual o primeiro termo figura apenas como causa e o segundo aparece unicamente como efeito. Para o marxismo vulgar, a superestrutura é uma consequência mecânica, causal, do desenvolvimento das forças produtivas. O método dialético não admite semelhante relação. A dialética nega que possam existir, em qualquer parte do real relações de causa e efeito puramente unívocas: ela reconhece até mesmo nos dados mais elementares da realidade complexas interações de causas e efeitos. E o materialismo histórico acentua

com particular vigor o fato de que, num processo tão multiforme e estratificado como o é a evolução da sociedade, o processo total do desenvolvimento histórico-social só se concretiza em qualquer um dos seus momentos como uma intrincada trama de interações (LUKÁCS, 2009a, p. 90).

Ao realizar uma análise da arte e da literatura pelo método materialista dialético, Lukács busca abordar estes objetos de uma maneira diversa ao modo perpetrado pelo agnosticismo e dogmatismo estético, bem como por teorias da decadência ideológica. A diferença por ele pretendida se alicerça no reconhecimento da necessidade de se estabelecer na discussão estética uma relação entre objetividade e subjetividade, de modo que não acentue demais um polo em detrimento do outro, e nem trate os dois polos de maneira isolada, rígida e estanque. Daí decorre a proposição da particularidade como ponto central do reflexo estético da realidade. Para Lukács (1978, p. 263), essa condição, de mediação, explica a “unidade dialética entre fator subjetivo e fator objetivo como princípio animador contraditório da estética”.

Quanto ao fator objetivo, Lukács sintetiza da seguinte forma:

De fato, para o nascimento de qualquer obra de arte, é decisiva a concreticidade da realidade refletida. Uma arte que pretendesse ultrapassar objetivamente as suas bases nacionais, a estrutura classista de sua sociedade, a fase da luta de classe que nela é presente, bem como, subjetivamente, a tomada de posição do autor em face de todas estas questões, destruir-se-ia como arte (LUKÁCS, 1978, p. 265).

Acerca desse princípio, são necessárias algumas observações: inicialmente, que Lukács quer reforçar a ideia de que as obras de arte são produtos necessários de determinadas condições histórico-materiais que permitiram o seu nascimento - e qualquer tentativa de reedição de determinados gêneros artísticos fora das bases nas quais necessariamente foram engendradas estaria fadada ao fracasso. Essa noção, evidentemente, diz respeito apenas ao ponto de vista da criação artística, não valendo, por exemplo, para o âmbito da sua fruição, nem para o plano da configuração artística - conforme podem erroneamente interpretar aqueles que não compreendem bem a concepção marxista do realismo e da teoria do reflexo. Quanto à fruição artística, esta não se restringe ao

momento histórico em que se deu a sua gênese, mas geralmente o ultrapassa. E quanto à configuração artística, o conteúdo nela refletido não precisa corresponder de maneira imediata e mecânica à realidade em que se deu a sua criação

Tais questões incidem sobre uma discussão que, no campo da Estética, é muito relevante: falamos aqui da autonomia das obras de arte. Para Lukács, a obra de arte possui uma dupla faceta, que reside no fato de ela ser autônoma e, ao mesmo tempo, social e histórica em todos os seus aspectos. Tal compreensão demanda deste autor um trabalho na desafiadora posição de defesa da autonomia da obra de arte e da necessidade de proceder a uma análise que não se furte de considerar cada obra em suas condições sócio-históricas. Pois reconhecer que a arte seja um produto histórico-social não implica, neste autor, desconsiderar os aspectos em que ela adquire autonomia. Um dos problemas do marxismo vulgar foi, por exemplo, o de não compreender a diferença sumamente importante entre a gênese social e a essência de um conteúdo artístico e, por conseguinte, conceber a arte como mera expressão de uma determinada posição na luta de classes. O posicionamento de Lukács em reconhecer uma relação de prioridade ontológica da base material em relação à superestrutura (e não de simples causa e efeito entre ambas), não o impede de considerar que as atividades espirituais do homem em todos os campos alcançam um relativo grau de autonomia conforme o seu desenvolvimento se torna cada vez mais social.

Este grau de espontaneidade e autonomia de esferas como a da arte e literatura está ligado, inclusive, a fatores subjetivos, visto que quando se trata do campo das objetivações genéricas superiores, tanto a gênese quanto o efeito duradouro desses pôres teleológicos<sup>21</sup> estão

---

<sup>21</sup> Em Lukács, o pôr teleológico está relacionado ao surgimento de uma objetividade, por meio da práxis humana. Destacamos, de acordo com este autor, que apenas a práxis humana possui um caráter de finalidade, e por isso, o pôr teleológico é uma categoria propriamente humana, isto é, não pertence à natureza, nem à história. Nas palavras do autor: “A teleologia, em sua essência, é uma categoria posta: todo processo teleológico implica o pôr de um fim e, portanto, numa consciência que põe fins. Pôr, nesse contexto, não significa, portanto, um mero elevar-à-consciência, [...] ao contrário, aqui, como o ato de pôr, a consciência dá início a um processo real, exatamente ao processo teleológico. Assim, o pôr tem, nesse caso, um caráter irrevogavelmente ontológico” (LUKÁCS, 2013, p. 48). A posição teleológica é categoria básica do ato de trabalho, que possui semelhanças e diferenças com o modo de pôr estético. Em um nível de generalidade, ambos supõem um momento subjetivo (a proposição de um fim e a viagem até o objeto, para eleger os materiais mais convenientes à



fortemente ligados, para além da economia, também a fatores ideológicos e o seu conteúdo se constitui a partir das questões postas no percurso da história social, as quais artistas e filósofos procuram responder (LUKÁCS, 2013, p. 557-558). Tudo isso torna as determinações destes pôres ainda mais complexas e cria condições para o que chamamos de desenvolvimento desigual. No estudo dissertativo (VITÓRIA, 2014), já tratamos de explicar que o desenvolvimento desigual se expressa justamente nesses avanços e recuos que parecem incompatíveis a determinada realidade objetiva, e podem ser vistos como desvios no desenvolvimento de diversas esferas sociais. Casos como estes nos demonstram a não-linearidade do movimento do ser social e a impossibilidade de deduzi-lo em um simples jogo de causas e consequências, o que confirma a necessidade destacada por Lukács (2009a, p. 94), de uma análise concreta de cada situação concreta num determinado campo e período da história em que um desenvolvimento desigual se manifesta. De fato,

Na história do comunismo primitivo e da divisão da sociedade em classes, a respeito da qual escreveram Marx e Engels, não é de maneira alguma necessário que a cada florescimento econômico e social corresponda infalivelmente um florescimento da literatura e da arte, da filosofia, etc.: não é absolutamente necessário que uma sociedade mais evoluída socialmente possua uma literatura, uma arte, uma filosofia necessariamente mais evoluída do que as de uma sociedade com

---

realização dessa finalidade) e um segundo momento, de cunho objetivo (a busca dos meios para a realização desse fim). O artista se propõe uma finalidade e só pode chegar ao êxito quando investiga os materiais e sabe aplicar ao objeto a medida desse mesmo objeto. Assim como ocorre na práxis do trabalho, se o artista manipula o objeto, o resultado de sua produção fracassa. Portanto, os dois tipos de pôres teleológicos tratam de criar um mundo adequado ao homem: em ambos os casos, há uma busca pelas possibilidades do objeto, que fazem deste adequado para o ser humano. Mas há também diferenças entre o pôr do trabalho e o pôr estético: pode-se considerar a respeito da posição teleológica do trabalho um caráter mais geral, enquanto a posição estética pode ser entendida como uma variante, com traços específicos próprios. Um deles é a interrupção das finalidades práticas: diferente dos produtos do trabalho, a arte não serve para responder à uma necessidade imediata da vida cotidiana. Falaremos mais a esse respeito no terceiro capítulo.

nível inferior de progresso (LUKÁCS, 2009a, p. 93).

Nessa mesma linha de argumentação, podemos acrescentar que épocas de menor grau de desenvolvimento econômico não necessariamente são pouco frutíferas para as atividades espirituais humanas. Um exemplo também já mencionado no estudo dissertativo (VITÓRIA, 2014) e que vale ser lembrado nesse caso, diz respeito ao papel decisivo que a mitologia grega teve como elemento ideológico que nutriu, mesmo em um nível inferior do modo de produção, um caráter favorável no ambiente social grego para a criação e o desenvolvimento da arte homérica. A arte grega se funda no mundo formado pelo que Lukács chama de primeira natureza: uma natureza externa ao homem, ainda não conhecida por ele a um nível que o permita dominá-la.

Sem ter as condições para realizar um reflexo mais correto das propriedades e legalidades do mundo natural e, por consequência, dominar os seus fenômenos, o homem submeteu e modelou a natureza na e para a imaginação. Em outras palavras: converteu a natureza em figuras míticas, traduziu as forças naturais em deuses e denominou como destino a condição de domínio que a natureza exercia sobre os próprios homens. Eis a razão pela qual a arte grega é um produto necessário de uma forma primitiva de desenvolvimento social e não pode vir a ser produzida novamente fora das condições sociais imperfeitas em que nasceu - e tinha que nascer -, condições estas que, depois que o homem passou a dominar a natureza, não mais podem retornar (MARX, 2008, p. 272)

A mitologia grega, como se sabe, não somente era o arsenal da arte grega, mas sua terra alimentadora também. A concepção da natureza e das relações sociais, que se acham no fundo da imaginação grega, e portanto da arte grega, é por acaso compatível com as máquinas automáticas, as estradas de ferro, as locomotivas e o telégrafo elétrico? Que representa Vulcano ao lado de Roberts & Cia., Júpiter dos parraios e Hermes do crédito mobiliário? Toda a mitologia submete, domina e modela as forças da natureza na imaginação e para a imaginação e desaparece, portanto, quando se chega a dominá-las realmente. Que representa a Fama em relação a Printing House Square. A arte grega pressupõe a mitologia grega, isto é, a natureza e a própria sociedade modelada já de uma maneira inconscientemente artística pela

fantasia popular. Esses são seus materiais. Não uma mitologia qualquer, não qualquer transformação inconscientemente artística da natureza (compreendendo essa última tudo que é objeto, logo, também, a sociedade). A mitologia egípcia jamais pôde ceder o solo ou o seio materno para criar a arte grega. Mas, em todo caso, era necessária uma mitologia. A arte grega não podia surgir, em nenhum caso, em uma sociedade que exclui toda relação mitológica com a natureza, que exige do artista uma imaginação que não se apoie na mitologia.

De outro ponto de vista, é possível a existência de Aquiles ao aparecer a pólvora e o chumbo? A *Ilíada* inteira é compatível com a máquina impressora? Não desaparecem necessariamente os cantos, as lendas e a musa diante da regreta do tipógrafo? Não se desvanecem as condições necessárias da poesia épica? (MARX, 2008, 270-271).

Sobre a impossibilidade de uma reedição da arte grega na modernidade - senão sob pena de fracasso -, há em Machado de Assis (1839-1908) um excelente exemplo de que, da tentativa de elaboração de uma epopeia burguesa resultou, no máximo, uma paródia com fins satíricos. Em crônica escrita em 1883 para a *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, o escritor, sob o pseudônimo de Lélío, exalta como feito grandioso, nobre, heroico uma ação trivial noticiada pelo jornal, a saber, a restituição ao dono de uma camisaria do troco que este deu a mais ao “herói” Abranches na compra de algumas camisas<sup>22</sup>. A tentativa de configuração épica de uma ação que se dá nos marcos da moralidade da vida burguesa, mediada em última instância pelo dinheiro, evidencia a pequenez do mundo burguês, mas não somente: também o próprio desarranjo da representação épica em um formato que só poderia ser prosaico. Isso porque produzido em uma realidade histórico-social na qual as condições para a criação da épica e da mitologia grega em sua plenitude desaparecem, embora ainda possamos apreciar essas produções e delas nos servir como força poética e filosófica de uma etapa importante do desenvolvimento da humanidade. Afinal, conforme Kosik (1976), essas etapas não se tornam esvaziadas quando a humanidade alcança

---

<sup>22</sup> Tendo em vista que a referida crônica machadiana é de difícil acesso, transcrevemos a mesma no Anexo E deste trabalho para facilitar a leitura.

formas de desenvolvimento superior, mas continuam se integrando ao presente mediante a práxis num processo ao mesmo tempo de crítica e avaliação do passado – e poderíamos acrescentar: também do presente.

A sociedade em que brotou a genial intuição de Heráclito, o tempo em que surgiu a arte de Shakespeare, a classe em cujo “espírito” se formou a filosofia de Hegel desapareceram no passado *sem retorno*, mas o “mundo de Heráclito”, o “mundo de Shakespeare”, o “mundo de Hegel” vivem e existem como momento vital do presente porque enriquecem continuamente o gênero humano (KOSIK, 1976, p. 150).

Essa discussão voltará a aparecer nos capítulos seguintes, quando falaremos sobre o romance na modernidade e sobre a relação da arte com o processo de autoformação da espécie humana. Neste momento, nos interessa reforçar a ideia de que, mesmo em casos de desenvolvimento desigual, tanto a gênese quanto o efeito duradouro de determinados produtos – sejam eles da arte ou da filosofia, entre outros – são sempre “produtos necessários em um estágio determinado da evolução social” (LUKÁCS, 2007, p. 27). Em especial para uma abordagem materialista dialética da arte e da literatura, essa compreensão permite que, diante da necessidade de analisar possíveis desenvolvimentos desiguais, não se incorra no equívoco de ir ao extremo, por exemplo, de uma análise puramente subjetivista, que toma as “grandes personalidades” como primazia explicativa, tal qual ocorre no conceito romântico acerca do gênio<sup>23</sup>, sem reconhecer os demais nexos relativos às respectivas épocas históricas em que tais personalidades viveram.

Por certo, o artista é aquele que, embora viva a mesma vida cotidiana e compartilhe a mesma “falsa consciência” de seus pares num determinado tempo e lugar, ainda consegue, em seu agir humano,

---

<sup>23</sup> De acordo com Nunes (2008) o conceito romântico de gênio é de base kantiana e diz respeito a um talento natural, inato, originário, com o qual se opera o engenho artístico. Especialmente atrelado à imagem do poeta romântico, o gênio por excelência está situado em um lugar elevado em relação à humanidade, relacionado a qualidades como autonomia e originalidade e a funções de diversas ordens, tais como terapêutica, mágica, divinatória, encantatória e pedagógica. Para maiores detalhes sobre a noção de gênio no romantismo, ver: Nunes, Benedito. **A visão romântica**. In: J. Guinsburg. **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

confrontar-se com a realidade e assim, capturá-la com autenticidade e profundidade em sua feitura artística (LUKÁCS, 2012, p. 393). No entanto, este artista e seu fazer artístico sempre serão parte da evolução social geral e, como já dito, jamais se desenvolvem de modo independente desta. Nas palavras de Lukács,

[...] um artista compartilha da “falsa consciência” de seu tempo, de sua nação e de sua classe; porém em certas circunstâncias, quando sua práxis artística é confrontada com a realidade, pode despojar-se do mundo de seus preconceitos e captar corretamente a realidade tal como ela se apresenta em sua autenticidade e profundidade (LUKÁCS, 2012, p. 393).

Nesse ponto, temos a acrescentar que, para Lukács, embora o esclarecimento da gênese social da obra de arte seja altamente necessário, este consiste apenas no ponto de partida de uma análise materialista dialética a fim de que a tarefa estética propriamente dita se inicie. Começamos a adentrar as especificidades estéticas quando somos provocados a analisar mais do que as correlações entre as obras artísticas e certas formas de desenvolvimento social e buscamos entender, por exemplo, as peculiaridades da obra de arte. Ou seja, mais do que aquilo que a justifica num determinado contexto, interessa o que dela nos provoca um prazer estético e encantamento, a ponto de algumas produções se perpetuarem em formas sociais diversas da que lhes deu origem (LUKÁCS, 1978, p. 266). Passamos, pois, à discussão de um aspecto propriamente estético que tem muito a ver com essa questão: trata-se do realismo como método de configuração artística.

O que despertava a admiração de Lukács nos escritores por ele estimados era o tratamento que estes faziam da realidade, que nada tinha de mera descrição desta. Pois algo que perdura em todo o pensamento de Lukács, desde os seus trabalhos pré-marxistas até os de seu período marxista, é a ideia de que a literatura é crítica da realidade e não simplesmente espelho desta. Para o teórico húngaro, a importância da literatura reside, justamente, no fato de que ela não se pareça com a problemática e caótica vida cotidiana. Na medida em que se efetiva um grau de afastamento desta, a boa literatura revela um caráter mais

autêntico que a própria realidade<sup>24</sup>, podendo se realizar como uma produção humana a serviço da vida cotidiana, como uma valiosa referência ética.

Vedda (2011, p. 13) assim explica o que Lukács via de realismo em alguns autores e em suas obras literárias:

O que há de verdadeiro realismo em Scott e Balzac, em Tolstói e Dostoievski, em Thomas Mann e Heinrich Böll – para mencionar somente algumas das figuras privilegiadas no cânone de Lukács - é uma dedicação aplicada e minuciosa à exploração da realidade, com vistas a descobrir nela territórios desconhecidos, não a fim de submeter a realidade aos preconceitos que o explorador possuía já antes de empreender sua busca. Em Teoria do Romance [...], o jovem Lukács havia definido aos heróis dos romances como *seres que buscam*, para os quais nem a meta nem o caminho estão dados de antemão. Esta descrição poderia se aplicar em maior medida aos próprios romancistas, cujo trabalho só pode ser frutífero se fundado na *curiositas*, ou seja: na vontade não preconceituosa de investigar o novo e deixar-se surpreender por ele, colocando o valor educativo da busca acima de todos os preconceitos.

Esta afirmação de Vedda vai ao encontro do que Frederico (2013, p. 11) indica sobre o realismo em Lukács ser uma atitude frente à realidade, uma resposta aos desafios que se colocam na dinâmica da vida social. Embora a sua defesa do método realista o tenha levado a uma consagração canônica dos grandes escritores realistas do século XIX, Lukács não privilegia um modelo fixo, uma concepção estética normativa, mas, antes de tudo, a realidade mesma. Além disso, quanto mais Lukács acentua sua perspectiva ontológica, mais ele subverte o modelo construído tendo Balzac como principal referência, entendendo que aquilo que confere um caráter realista a um autor não é a sua obediência a um modelo prévio, mas o seu “entregar-se ao objeto – à especificidade da vida social que ele pretende retratar” (FREDERICO, 2013, p. 112). Assim, ao escrever nas décadas de 30 e 40 sobre Balzac,

---

<sup>24</sup> E o constatou desde as primeiras obras literárias lidas, ao ver que frequentemente os bons heróis não triunfam, não alcançam êxito social, mas são figuras eticamente mais valiosas.

Lukács não o faz movido por uma expectativa de que os escritores de romances do século XX continuem a escrever como o escritor francês escrevia, mas sim para buscar neste autor importantes questões de método que podem ser recuperadas enquanto referências de uma atitude realista frente a realidade presente: de uma relação viva com a mesma, na qual, ainda que se volte ao passado, o artista não o faça como pretensão de evadir-se da realidade, mas de permitir aos homens compreender e resolver os problemas da época a que pertencem.

Que o escritor se encante e tenha curiosidade diante do desconhecido na realidade presente; que ele se dedique a investigar o que se apresenta de uma maneira nova na realidade, isto é, aspectos dessa realidade que ainda não foram estudados, são condições fundamentais também para que surja o novo na arte. Nesse procedimento, as teorias podem servir de instrução para estudo, mas quando utilizadas como ferramentas para a conquista da realidade objetiva ou como princípio fundamental pelo qual o escritor se dirige à realidade, a literatura se converte em ilustração de teorias que já explicaram algo ou em propaganda de determinado programa político e, nesse caso, dificilmente a obra apresentará algo de novidade, mas apenas uma repetição daquilo que já se sabe ou de técnicas que já foram antes empregadas.

O “triumfo do realismo” ocorre justo quando as teorias estão a serviço da realidade e não o contrário. Isso explica o fascínio de Lukács em particular pelo Wilhelm Meister de Goethe, protagonista com o qual ele poderia se identificar do ponto de vista do contraste entre sua realidade familiar, ligada ao comércio, e as suas aspirações juvenis de dedicar-se à arte, sobretudo a literatura e o teatro. Meister odiava a situação comercial de sua família e, ao sair em busca de aventuras, o faz numa tentativa de manipular a realidade em função daquilo que acreditava, de seus ideais de formação, isto é, impondo à realidade social suas crenças ao invés de aprender com a realidade. O resultado não poderia ser algo além de uma experiência de fracasso.

Assim também ocorre com a arte: quando em seu processo de criação as teorias e ideias pré-concebidas do artista são tomadas de uma maneira dogmática e rígida, elas se convertem em obstáculos que impedem a captura da realidade, o que pode levar a certos fracassos. Ao passo que, quando o artista não empreende tal movimento de manipulação da realidade com base em suas teorias, a imagem de mundo que surge da obra de arte mesma pode até mesmo não coincidir com a ideologia de seu autor. Nas palavras de Lukács (2011):

O “triunfo do realismo” é sempre o triunfo da realidade: seu triunfo sobre opiniões e preconceitos erroneamente preconcebidos, sobre representações incompletas, etc. O verdadeiro escritor possui sempre este talento para a imparcialidade artística, configuradora: quando, no processo de reflexo literário da realidade, pensamento e ser entram em contradição mútua – na configuração -, tem a capacidade, o valor, a veracidade, necessários para colocar-se sem dúvida do lado da realidade, para permitir que seus próprios pensamentos sejam refutados pelos fatos da vida (LUKÁCS, 2001, p. 116).

Como método criador artístico, o realismo nessa perspectiva preza pelo objetivismo do conteúdo figurado. Esse prezar pela objetividade na arte não entra em contradição com o reconhecimento do fator subjetivo e nem significa uma pretensão à neutralidade. Bastos (2016, p.12) elucida a questão da objetividade, subjetividade e neutralidade, trazendo justamente o exemplo da cópia: a esta, que pode ser feita por todos e da mesma forma, é comum caracterizarmos como neutra. Contudo, por não poderem ser cópias mecânicas de uma realidade fixa imediatamente apreensível, as obras de arte demandam do artista uma tomada de posição frente à realidade – e é evidente que nessa tomada de posição entram em jogo e se expressam alguns desejos, opiniões e aspirações do artista (LUKÁCS, 2009a, p. 110) – porém, isso de modo algum equivaleria ao ato por nós criticado, de moldar a realidade a partir das concepções prévias do mesmo. Desse ponto de vista, prezar pelo objetivismo do conteúdo figurado não implica que o artista seja um expectador passivo diante da realidade objetiva, nem que as obras de arte sejam neutras.

Uma efetiva objetividade na arte só pode ocorrer, de acordo com Lukács, quando se vai além da realidade cotidiana média, com o propósito de apreender as forças sociais em seu caráter contraditório e, pela figuração artística, intensificá-las como traços característicos dos personagens representados em destinos humanos, a fim de que tais forças sociais possuam neles “[...] uma intensidade de paixão e uma clareza de princípios que não existem na vida burguesa cotidiana” (LUKÁCS, 2009a, p. 209). Numa perspectiva materialista dialética, considera-se que o artista realiza uma “intensificação do drama humano” (FREDERICO, 2000, p. 302) predominante em sua época, o que significa homogeneizar um aspecto que se apresenta de forma caótica na vida cotidiana,



concentrando “determinações sociais em uma *totalidade intensiva*” (FREDERICO, 2000, p. 306).

Essa noção de totalidade intensiva está relacionada à ideia de que a arte forma um âmbito próprio, que apresenta uma realidade vinculada a um gênero artístico particular, com suas leis próprias e, por isso, não está em uma relação de dependência com o âmbito teórico. Dizemos que o campo artístico está situado no terreno da particularidade e que o bom artista se volta ao particular - e não ao universal - porque a sua intencionalidade não é expressar uma teoria por meio de seus personagens, mas sim aprender<sup>25</sup> com os materiais artísticos e a realidade com que está trabalhando. Assim, a realidade da obra de arte se distingue da realidade externa, embora a primeira tenha na última o seu ponto de partida e de retorno.

Para Lukács (2009a, p. 109), mesmo “a realidade mais profunda e essencial é sempre apenas uma porção daquela totalidade do real da qual também faz parte o fenômeno superficial”, e por isso, conforme já mencionamos no estudo dissertativo (VITÓRIA, 2014), uma obra de arte, um artista ou mesmo um gênero artístico específico podem expressar apenas um momento da totalidade das relações sociais, algo necessariamente escolhido. Tal noção se deve ao fato de que o autor compreende a realidade externa em diversos níveis, conforme expressa a epígrafe que abre esta seção.

A concepção dialética materialista entende que a realidade não equivale, não se confunde com sua manifestação imediata - e isto revela sua distinção em relação ao pensamento positivista. Eis então o desafio que o realismo, nessa perspectiva, imprime aos escritores: penetrar nas fetichizações dos fenômenos, descobrir a essência por trás das categorias reificadas da vida cotidiana e torná-la sensível, isto é, experimentalmente acessível. Nessa perspectiva, a legítima e indispensável atividade criadora do artista - mesmo no “mais extravagante jogo da fantasia poética” (LUKÁCS, 2009a, p. 107) - se engendra desse peculiar trabalho de aprofundamento, desse mergulho nos diversos graus da realidade num processo gradual, aproximativo, que não é definitivo nem linear, mas é, sobretudo, movimento.

A estética marxista se limita a desejar que a essência individualizada pelo escritor não venha

---

<sup>25</sup> Insistimos na ideia de aprendizagem da realidade com o intuito de evidenciar o quanto essa noção, que nos remete ao romance de educação goetheano, parece ser importante para o pensamento marxista lukácsiano.

representada de maneira abstrata e, sim, como essência organicamente inserida no quadro da fermentação dos fenômenos a partir dos quais ela nasce. Não é absolutamente necessário que o fenômeno artisticamente figurado seja captado como fenômeno da vida cotidiana e nem mesmo como fenômeno da vida real em geral. Isso significa que até mesmo o mais extravagante jogo da fantasia poética e as mais fantásticas representações dos fenômenos são plenamente conciliáveis com a concepção marxista do realismo (LUKÁCS, 2009a, p. 107).

Um tratamento realista não se contenta, portanto, com a descrição dos objetos e fenômenos, tais como eles se apresentam aos sentidos humanos. O método narrativo, que Lukács contrapõe ao descritivo, permite que o escritor se atenha ao essencial da realidade e se oriente pela figuração dos destinos humanos, de modo que as forças e formas sociais capturadas pelo artista ganhem concreticidade, ou seja, apareçam como características de um indivíduo concreto e não como forças sociais abstratas. Apoiado no método narrativo, o modo de figuração realista permite construir o que se entende como o caráter de tipicidade (personagens típicos e situações típicas). Vale elucidar que o personagem típico no realismo não é aquele que agrega em seu perfil a média estatística das propriedades individuais de certo estrato de pessoas num determinado contexto histórico-social. O que permite considerar típico um personagem é a profundidade e justeza com que as características objetivas de sua classe se expressam nas forças objetivas do indivíduo (caráter) e no seu destino. “A criação de personagens típicos (e de situações típicas) significa, portanto, a figuração concreta das formas sociais [...]” (LUKÁCS, 2009a, p. 208). Por essa razão, os personagens típicos também não expressam o comum, mas personalidades inconfundíveis.

Nesse momento se explicita a pertinência do materialismo dialético na compreensão da obra de arte: como concepção que retira a análise dos objetos artísticos do campo puramente objetivo ou subjetivo e põe o acento da análise no humanismo da representação artística. O realismo defendido por tal concepção, fundado na unidade de tipicidade e método narrativo, anseia por obras de arte que mostrem uma realidade em termos humanos. Este é um dos aspectos centrais da Estética lukácsiana e dele decorre a ideia de que a arte se degrada enquanto tal quando perde a sua vinculação com o humano. Um exemplo disso ocorre

quando a figuração artística incide na expressão de um caráter de objetificação do homem e, ao mesmo tempo, de humanização dos objetos.

A obra de arte, representação simbólica do singular e do universal, revela uma qualidade interna significativa da vida humana, independente das intenções subjetivas que determinaram o seu nascimento. Assim, mesmo que os motivos do nascimento de uma obra artística sejam de caráter transcendental (mágico; religioso), tal transcendência é transformada em uma imanência da realidade terrena e, em razão disso, “podemos reviver esta transcendência nas obras do passado, mas a revivemos como destino humano, sob a forma de emoções e paixões humanas” (LUKÁCS, 1978, p. 262).

Como substância da autêntica arte e literatura, o princípio humanista defendido por Lukács diz respeito ao estudo apaixonado do humano e, sobretudo, a defesa de sua integridade contra todas as tendências que acometem, desprezam e corrompem o desenvolvimento harmônico do homem, dentre as quais, a fragmentação da totalidade concreta dos sujeitos em especializações abstratas, que enfraquecem a correspondência imediata entre indivíduo e sociedade, singular e universal. Nesse sentido, embora em sua gênese o humanismo tenha como referência a cultura greco-romana, na forma defendida por Lukács o humanismo não possui restrições de marco temporal e social, podendo se apresentar em obras mais contemporâneas e de caráter popular<sup>26</sup>.

Tal perspectiva se esbarra no caráter essencialmente hostil do sistema de produção capitalista ao desenvolvimento da literatura e da arte, dado que este novo modo de sociabilidade resultou também - e de modo mais inumano - em processos degradantes e que ocultam a essência das categorias determinantes da vida cotidiana como relação entre homens e homens, sociedade e natureza, gerando, paradoxalmente, a confusão ideológica segundo a qual, de imediato, existiria apenas o contraste e (não a correspondência) entre indivíduo e sociedade. Contudo, ontologicamente o homem é, em sua unidade, um ente social (uma personalidade); ao mesmo tempo, a constituição concreta da sociedade é produto da atividade humana, ainda que também possua perante ela um

---

<sup>26</sup> Pausa para poesia: Já que mencionamos a arte de caráter popular, vale lembrar do cordelista, músico, compositor, repentista e poeta baiano Antonio Vieira (1949-2007), ao qual fazemos coro em sua mensagem de que “os nomes dos poetas populares deveriam estar na boca do povo”. “Poesia”, de Antonio Vieira, pode ser acessada no Anexo A. Para a versão gravada por Antonio Vieira em seu álbum “O Cordel Remoçado”, acessar:

<https://www.youtube.com/watch?v=iLBWB3Gt5FY>.

crescimento autônomo (LUKÁCS, 2013, p. 731). Assim, o homem só existe pelo social e a sociedade só existe pelo homem, ou, em outras palavras: ambos se coabitam.

Veremos no capítulo a seguir que, na visão do jovem Lukács, não havia na Antiguidade grega de Homero distinção entre indivíduo e sociedade, pois ambos se identificavam em uma comunidade; por outro lado, na modernidade, indivíduo e sociedade se distinguem no plano do ser, e esta condição favorece a conversão da ontológica correspondência imediata entre indivíduo e sociedade (como dois polos do ser social) em um aparente – e, portanto ilusório, enganador - contraste imediato, em face dos conflitos e dilemas entre o desenvolvimento das capacidades dos homens e a formação da sua personalidade na realidade moderna.

Lukács nos lembra que apenas quando objetivamente deixar de existir o espontâneo antagonismo entre indivíduo e sociedade poderá chegar ao fim o processo do devir homem do homem (a pré-história da humanidade, na qual o ser-para-si da generidade já está presente, porém sua mudez ainda não foi totalmente superada) e ter início a verdadeira história da humanidade, a efetivação do ser homem do homem, que já está sendo construída e irá incorporar os avanços desta forma social ao mesmo tempo que produzirá novas objetivações na realidade:

Essa pré-história do devir homem do homem, em que a sociedade se torna a expressão adequada do gênero, só pode chegar a um termo quando os dois polos do ser social, o indivíduo e a sociedade, cessarem de agir de modo espontaneamente antagônico um sobre o outro: quando a reprodução da sociedade promover o ser homem do homem, quando o indivíduo se realizar conscientemente em sua vida individual como membro do gênero. Esse é o segundo grande salto no autodesdobramento do ser social, o salto da generidade em si para a generidade para si, o início da verdadeira história da humanidade, na qual a – irrevogável – contraditoriedade entre indivíduo e totalidade social deixa de ter, no âmbito da generidade, um caráter antagônico (LUKÁCS, 2013, p. 426).

Daí um importante valor da autêntica arte e literatura, segundo Lukács (2013): o seu efeito de elevação da autoconsciência genérica dos homens, devido a sua ancoragem nos destinos da humanidade, ou seja, sua intenção voltada para a generidade ao oferecer respostas a crises. Este

é o ponto em que a arte está vinculada ao campo ideológico, voltado a que os homens tomem consciência de seus conflitos. A partir dessa tomada de consciência, são criadas condições para que, nas crises de desenvolvimento da humanidade, os homens possam tomar decisões orientadas ao ser-para-si do gênero humano, mais do que por seus interesses particulares. A arte, assim como a filosofia, promove uma elevação do

[...] ser homem do homem a um patamar superior, formando nele novos órgãos para a apreensão mais rica, mais aprofundada da realidade, tornando a sua individualidade simultaneamente mais individual e mais genérica mediante tal enriquecimento (LUKÁCS, 2013, p. 559).

A formulação que apresentaremos a seguir acerca do romance tem por finalidade desdobrar a discussão que ora anunciamos acerca da relação indivíduo-sociedade na esfera da arte e da literatura, de modo a tornar visível o caminho que nos leva de Lukács à Goethe e aos Anos de aprendizado de Wilhelm Meister. Recuperamos o desenvolvimento de Lukács em A teoria do romance, com a intenção de demonstrar como a relação indivíduo-sociedade se apresenta no romance goetheano, no modo como este tematiza a questão da formação dos indivíduos na modernidade, especialmente a sua dimensão estética.



## 2. DE LUKÁCS A GOETHE: O ROMANCE E A FORMAÇÃO DO INDIVÍDUO NA RELAÇÃO COM A REALIDADE SOCIAL

Este capítulo tem como fio condutor a relação entre indivíduo e sociedade e seus modos de manifestação no romance, o gênero tipicamente moderno, no qual a relação problemática entre indivíduo e sociedade no mundo burguês se torna evidente. Na imediatidade da vida moderna, esta relação problemática se apresenta na aparência de um contraste imediato, podendo receber, em diferentes correntes estético-literárias, tratamentos tanto no sentido de desvelar essa aparência quanto no sentido de reforçá-la e naturalizá-la, gerando consequências para a atividade criadora e transformadora humana. Para abordar este assunto, neste capítulo elucidaremos a razão pela qual Lukács, assim como Hegel, entende o romance como uma epopeia da burguesia, de caráter individualista e solitário.

Traçamos um caminho que se inicia com a caracterização do gênero de romance e a crítica ao mundo burguês feitos por Lukács na primeira parte de *A teoria do romance*, denominada “As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo”. A teoria do romance foi esboçada e redigida entre 1914-1915 e publicada primeiramente em 1916, na *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* (Revista de estética e história geral da arte), de Max Dessoir. Em 1920, foi publicada por Paul Cassier em formato de livro.

Cotejamos essas análises com o ensaio “O Romance como epopeia burguesa”, tendo em vista o seu ponto comum com *A teoria do romance*, no que diz respeito à afirmação de que o romance representa, para a sociedade burguesa, aquilo que o gênero épico foi para o mundo grego. O referido ensaio, publicado em Moscou no ano de 1935 (*Enciclopédia Literária*, volume IX), também foi organizado em um volume que ficou conhecido como “Escritos de Moscou”, junto a outros estudos sobre literatura realizados por Lukács durante a década de 1930, quando o autor já trabalhava predominantemente com o referencial marxiano.

Por fim, é importante mencionar que não é nossa pretensão delinear neste capítulo uma teoria “geral” do romance na perspectiva lukácsiana, senão demonstrar o modo como Lukács abordou o gênero de romance em *A teoria do romance*, e que nos leva a análises realizadas pelo teórico húngaro sobre o *Meister* de Goethe.

## 2.1 O ROMANCE E A REALIDADE BURGUESA

Já é sabido que Lukács (assim como Marx) tomou a sociedade da Antiguidade grega como grande referência para seus trabalhos teóricos. Especialmente nos seus escritos pré-marxistas sobre a literatura<sup>27</sup>, é possível verificar a presença da cultura antiga como um grande paradigma, mediante o qual o jovem teórico húngaro realizou sua crítica à sociedade de seu tempo. Ao se valer do já mencionado método de Crítica da Cultura (*kulturkritik*) em seus escritos de juventude, isto é, do artifício de realizar uma comparação dos tempos modernos com um parâmetro positivo localizado no passado (neste caso, no mundo da Antiguidade grega), Lukács não estava preocupado com o fato de que os seus apontamentos a respeito dos gregos nessas obras fossem filologicamente incorretos ou desconsiderassem as limitações dessa fase primitiva de desenvolvimento social. Sua atenção se voltava muito mais às questões do seu próprio tempo, não interessando, por conseguinte, uma aproximação demasiado correta ao passado.

Embora a obra lukácsiana de juventude na qual iremos nos concentrar seja A teoria do romance – escrita em meados da década de 1910 -, é preciso dizer que muitas das questões nela abordadas já constavam em trabalhos escritos no final da década anterior sobre o gênero dramático, tais como A Evolução Histórica do Drama Moderno e A Alma e as Formas, para os quais Lukács já havia feito aproximações à cultura antiga. Nessas obras, cujo intuito consistia em compreender o drama moderno, Lukács tomou como referência positiva o drama clássico (mais precisamente, a tragédia), operando então com duas manifestações de uma mesma forma artística.

A razão que levou Lukács a tomar a tragédia clássica como referência positiva na forma dramática se deve a uma visão trágica de mundo conjugada a uma atitude ética que este mantinha no período de seus escritos de juventude, qual seja: primeiramente a noção de que o mundo social burguês é inaceitável e a atitude de não conciliação com ele; e em segundo lugar, a visão de que tampouco é possível modificar esse mundo social, essa realidade. Nesse momento, Lukács privilegiou a tragédia como forma literária que não se reconcilia com a realidade. Caracterizada por uma configuração que não permite muitos elementos da vida cotidiana, ou melhor, por uma ação muito breve e restrita em seu

---

<sup>27</sup> Além de A teoria do romance, destacamos aqui os títulos A evolução histórica do drama moderno e A alma e as formas, escritos entre os anos 1907 e 1909 e publicados em 1911.



espaço, tempo e número de personagens, a rigorosa lógica da tragédia se difere da lógica que existe na realidade imediata - e a isso está relacionado o caráter inconformista que a Lukács interessava examinar.

Vale dizer que a ética trágica do jovem Lukács tem raízes em sua história de vida, na medida em que o meio familiar no qual estava integrado fazia parte de uma burguesia que, sob o seu ponto de vista, estava marcada por uma cultura da hipocrisia e das aparências, considerando que sua ascensão não veio acompanhada da constituição de uma história, de uma cultura ou de uma tradição. Uma classe que teve sua ascensão a partir do século XX e, a despeito de possuir enormes fortunas, carecia de modelos éticos: esta era a realidade cultural com a qual Lukács considerava que não se poderia reconciliar. E foi desde tal âmbito familiar e social que o jovem Lukács conseguiu fazer um diagnóstico do capitalismo de sua época<sup>28</sup>.

A partir de 1911, após publicadas a *Evolução histórica do drama moderno* e *A alma e as formas*, Lukács realizou um movimento no sentido do afastamento em relação à tragédia e de busca por alternativas não trágicas – processo que o levou ao interesse pelo romance em sua tradição moderna. Vale ressaltar que na Antiguidade grega também foram produzidos romances, porém estes constituíam fenômenos mais isolados, sem uma continuidade no aparecimento dos mesmos, portanto, sem uma história constituída. É na tradição moderna que o romance adquire seus traços mais específicos e se constitui como uma forma artística substancialmente nova. A obra *A teoria do romance* resulta desse novo momento no pensamento estético lukácsiano, quando a sua atenção se volta para o romance burguês. Porém, diferente das obras anteriores sobre o drama, nas quais o autor contrapôs a manifestação moderna e clássica de uma mesma forma artística, neste momento o teórico húngaro passa a operar com dois gêneros literários distintos: como contraponto ao romance, Lukács se vale da epopeia de Homero<sup>29</sup>.

Em *A teoria do romance*, interessa a Lukács demonstrar as relações de correspondência e antagonismo que o romance guarda com epopeia. Para isso, inventa uma imagem de Homero, da epopeia grega e da Grécia antiga, na qual estes seriam detentores de tudo aquilo que o

---

<sup>28</sup> Sobre este contexto familiar e social marcados por uma cultura de hipocrisia, trabalhamos com indicações feitas por Lukács (2017), na seção sobre sua infância e início profissional em “Pensamento vivido: autobiografia em diálogo”, produzida em 1971 e publicada em 1980.

<sup>29</sup> Para Lukács e também para Hegel, a poesia homérica era o que melhor representava o caráter da epopeia.

romance e a modernidade não possuem. Essa ideia de superioridade de uma sociedade anterior em relação à atual, aliada à impossibilidade de conciliação com a realidade capitalista e a dificuldade de conceber meios para superá-la, revela que em A teoria do romance ainda se encontram traços da mencionada ética trágica característica do pensamento do jovem Lukács - aspecto este que está relacionado à aproximação do autor a teorias sobre as quais mencionaremos mais adiante, cuja base sócio-filosófica está ligada ao anticapitalismo romântico. Esta perspectiva, embora tenha oferecido uma crítica ao horror e hostilidade cultural do capitalismo, também revela o problemático desdobramento político que consiste na tendência em promover um discurso nostálgico em relação ao passado<sup>30</sup>.

Na etapa do pensamento estético de Lukács em que se inscreve A teoria do romance é possível perceber influências anticapitalistas românticas, especialmente no pessimismo em relação ao presente e no utopismo quanto à possibilidade de um novo mundo. Em Lukács, o pessimismo em relação ao presente conduziu ao tom nostálgico a que algumas passagens sobre a Antiguidade grega nos remetem - diferente de algumas manifestações do anticapitalismo romântico na Alemanha, que levaram a uma apologia nostálgica à “miséria alemã” do império dos Hohenzollern (LUKÁCS, 2009c, p.16). Quanto ao caráter utópico presente em A teoria do romance, trata-se de um utopismo primitivo, de caráter comunitário, que, todavia, ainda não está ligado ao socialismo, mas a uma imagem de comunidade Russa, muito idealizada em Lukács neste período por influência do realismo russo - e é importante lembrar que inicialmente A teoria do romance foi projetada por Lukács como primeira parte de um livro mais amplo, cuja segunda parte versaria sobre Dostoiévski (1821-1881)<sup>31</sup>. Por mais paradoxal que seja, a intenção de Lukács com A teoria do romance consiste em atacar o romance, devido ao seu caráter burguês e individualista. Com isso, o autor pretende não apenas anunciar o romance como uma forma fadada a morte, mas também

---

<sup>30</sup> A tradição anticapitalista romântica teve seu florescimento na Europa central nas últimas décadas do século XIX, com forte expansão no século XX entre os anos 1910-1920. Frente às expressões do horror fascista e à desconfiança em torno da proposta comunista, o anticapitalismo romântico, que sonha com uma época anterior supostamente melhor, se apresentou como um posicionamento de não-escolha entre direita e esquerda política.

<sup>31</sup> A respeito dessa segunda parte, o autor deixou apenas algumas páginas de anotações, mas nunca chegou, de fato, a escrevê-la.

indicar Dostoiévski como horizonte e modelo de escritor que já não escreve romances e sim uma nova epopeia.

Em avaliação posterior a respeito de A teoria do romance, mais precisamente no prefácio de 1962, Lukács afirma que:

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 romances”, mostra nitidamente que o autor não esperava uma nova forma literária, mas expressamente um “novo mundo” (LUKÁCS, 2009c, p. 16-17).

Em muito, estes e outros aspectos peculiares do pensamento de Lukács em A teoria do romance dizem respeito ao estado de ânimo em que se deu a sua elaboração. Um estado de desespero e repúdio, ainda que utópico e ingênuo, frente à eclosão da primeira guerra mundial e sua aclamação pela social democracia – repúdio que se estende, enfim, a toda sociedade burguesa. Tal disposição de Lukács frente ao imperialismo alemão e às trincheiras - que, diga-se de passagem, não era compartilhado com muitos intelectuais de língua alemã - aponta para outro traço do pensamento lukácsiano na época: além das influências já mencionadas, verifica-se em A teoria do romance um pensamento que busca se afastar do idealismo subjetivo de Kant (1724-1804) e se aproximar do idealismo objetivo de Hegel (1770-1831), mas com alguns limites em razão de que o jovem Lukács ainda operava com os métodos das Ciências do Espírito<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> A corrente filosófica das Ciências do Espírito, que posteriormente veio a ser conhecida como Sociologia, teve como fundadores os filósofos Wilhelm Dilthey (1833-1911) e Georg Simmel (1858-1918). Para a aproximação de Lukács às ciências do espírito em sua juventude foram determinantes as leituras que o autor fizera dos trabalhos de Dilthey, Simmel e Max Weber (1864-1920) nos anos em que cursou a Faculdade de Filosofia de Budapeste. Nesse período inicial de seus estudos universitários, Lukács realizou uma importante passagem por Berlim entre 1906 e 1907, marcada pela influência de Simmel, de quem fora aluno, e de Max Weber, com quem Lukács manteve uma relação estreita e duradoura (LUKÁCS, 2017, p. 54-55).

No que toca o afastamento de Lukács das bases kantianas, esse movimento se deu em decorrência do entendimento nutrido pelo filósofo húngaro acerca da visão dualista de mundo preconizada pelo idealismo subjetivo: mundo natural e mundo humano como reinos incompatíveis, sendo o reino do homem de caráter superior, posto que, por maior que seja o reino da natureza, no homem se encontra a lei moral, que é algo muito maior. Para Lukács, a ideia de superioridade e, por consequência, de domínio total do homem em relação à natureza conduzia à catástrofe (e em seu ponto de vista, a Primeira Guerra era expressão disso), mas não somente: conduzia também ao entusiasmo diante desse cenário<sup>33</sup>.

Destacamos uma das várias críticas ao idealismo kantiano em A teoria do romance: o discurso de Lukács (2009b, p. 25) logo nas primeiras linhas, quando afirma que são “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”<sup>34</sup>. A menção positiva feita por Lukács a tempos em que os homens se guiavam pelo céu estrelado, ou seja, pela natureza e não pela filosofia (remetendo-se ao mundo da Antiguidade grega anterior ao período clássico), expressa as reservas do autor especialmente à filosofia kantiana e às implicações negativas de seu caráter dicotômico e hierarquizante em relação ao mundo natural e ao mundo humano.

Como já dito, um dos limites aos esforços de Lukács no sentido de superar a filosofia kantiana dizia respeito ao vínculo que o jovem teórico húngaro ainda tinha com as ciências do espírito na época em que escrevia A teoria do romance. As ciências do espírito representavam em seu tempo histórico uma tentativa de superar o positivismo presente na filosofia alemã do período imperialista. Porém, em tal intento, os fundadores dessa corrente filosófica posicionavam-se em solo kantiano, do qual Lukács buscava se afastar. Ademais, em seu prefácio de 1962 ao livro A teoria do romance, Lukács avalia que o pensamento de Dilthey e Simmel ainda apresentava resquícios positivistas, além de uma tendência ao irracionalismo. Em contrapartida, podemos falar de uma via positiva:

---

<sup>33</sup> A Primeira Guerra Mundial foi entendida por Lukács como expressão da derrota da cultura europeia frente a segunda natureza, que o homem já não pode mais dominar. Tal convicção foi um dos pilares de sua contraposição frente à Primeira Guerra Mundial.

<sup>34</sup> Referência à célebre frase que inicia as conclusões de Crítica da Razão Prática, de Kant: “Duas coisas enchem o ânimo de admiração e veneração sempre novas e crescentes, quanto mais frequentes e com maior assiduidade delas se ocupa a reflexão: o céu estrelado sobre mim e a lei moral em mim” (KANT, 1989, p. 183).

a de que tanto Simmel quanto Weber tiveram o mérito de trazerem à baila o caráter social da arte (LUKÁCS, 2017, p. 54).

“Existem obras de arte. Como elas são possíveis?” – Lukács (2017, p. 55) relata que levantou essa questão a Max Weber no período que passou em Berlim, anterior ao início da escrita de *A teoria do romance*. Mais tarde, quando da produção de *A teoria do romance*, Lukács se encontrava novamente na Alemanha (dessa vez em Heidelberg)<sup>35</sup> e, nesse momento, a clareza acerca de que a arte deveria ser discutida a partir do próprio ser da obra artística, considerada como instância real e objetiva, foi determinante para o interesse de Lukács pelas categorias reais e objetivas da arte, que o aproximou da referência hegeliana. Esta lhe serviu de instrumento para uma determinação objetiva da arte, a fim de excluir uma concepção relativista, calcada na subjetividade do juízo estético kantiano.

Na autobiografia “Pensamento Vivido” (1971), ao avaliar criticamente as limitações e as potencialidades de sua *A teoria do romance*, e tendo em vista este seu momento de transição do idealismo subjetivo para o objetivo, Lukács faz a seguinte afirmação: “Minha Teoria do Romance não era revolucionária no sentido do revolucionarismo socialista. No entanto, comparada à ciência literária e à teoria do romance da época, era revolucionária” (LUKÁCS, 2017, p. 68). De fato, num período em que as tentativas de superar o racionalismo raso e positivista conduziam em direção ao irracionalismo, buscar pela primeira vez uma aplicação concreta da filosofia hegeliana aos problemas estéticos, ainda que dentro dos limites metodológicos das ciências do espírito, representava um avanço. O autor de *A teoria do romance*

[...] 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

---

<sup>35</sup> Seu propósito em Heidelberg era obter uma cátedra universitária, e para isso pôde contar com o apoio de seu amigo Max Weber, que o acolheu em seu círculo intelectual, junto a importantes nomes da intelectualidade alemã da época (MACEDO, 2009).

abstrato, precisamente em contextos de grande relevância, desvinculado das realidades histórico-sociais concretas. Por isso, com exagerada frequência ele conduz, como foi apontado, a construções arbitrárias. Só uma década e meia mais tarde me foi possível – já em solo marxista, é claro – encontrar um caminho para a solução (LUKÁCS, 2009c, p. 13)<sup>36</sup>.

Quando da escrita de *A teoria do romance*, Lukács já havia feito leituras de Marx, (o Manifesto comunista e o primeiro volume de *O capital*, por exemplo) e algumas obras de Marx e Engels (por exemplo, *O 18 brumário* e *A origem da família*). Diferente da leitura positivista e determinista predominante naquela época, a recepção de Marx por Lukács se deu de modo antidogmático e sem a mediação de manuais simplificadores. Todavia, apenas mais tarde Lukács efetivou uma maior clareza do caráter total e unitário da dialética materialista e passou a se apoiar neste método, afastando-se dos resquícios idealistas e de subjetivismo ultrasquerdista (LUKÁCS, 2010, p. 13)<sup>37</sup>.

Mesmo nesse momento posterior, em solo marxista, existe da parte de Lukács um reconhecimento da necessidade de que a teoria marxista do romance tome por base, desde um ponto de vista crítico, a estética clássica alemã. Tal compreensão demarca a contraposição do autor às tendências no âmbito da teorização sobre o romance surgidas na segunda metade do século XIX e ligadas à fundamentação teórica do naturalismo, as quais prezavam por uma separação, no romance, das tradições e conquistas da época revolucionária clássica (LUKÁCS, 2009a, p. 195). Para o Lukács marxista, quando a burguesia se situa em sua fase decadente, com foco na conservação de seu poder, o romance se confirma como forma predominante e típica de expressão da consciência

---

<sup>36</sup> Para maiores detalhes de suas autocríticas sobre *A teoria do romance*, indicamos a leitura do prefácio escrito por Lukács para essa obra em 1962, bem como sua autobiografia *Pensamento Vivido* (1971).

<sup>37</sup> Em seu artigo “Meu caminho para Marx”, Lukács (2010, p. 14-15) considera este momento como o terceiro marco de seu processo de aproximação à teoria marxiana, o qual decorreu de um processo de mais de dez anos em contato com várias das obras de Marx e Engels. Lukács também comenta sobre a relevância dos anos de atuação com o movimento operário, bem como da possibilidade de estudar as obras de Lênin para alcançar esse grau de maturidade no seu processo de desenvolvimento intelectual. Artigo disponível em: <http://www.verinotio.org/conteudo/0.69454763056203.pdf>.

burguesa na literatura. A partir de então, não mais interessava à ideologia burguesa a ligação do romance com elementos revolucionários encontrados na Antiguidade grega. Assim se evidencia a importância de preservar o que a estética clássica alemã representa em termos de vínculo com o que há de potencial revolucionário na Antiguidade.

Ademais, não é casual que o Lukács marxista continue a operar com o princípio hegeliano de oposição histórico-objetiva entre a época antiga e os tempos modernos. A vinculação das formas artísticas e literárias com as épocas históricas - mais precisamente, a relação entre arte e sociedade - permanece como interesse em seu desenvolvimento de maturidade no campo da estética, mas com o diferencial de que, ao operar com o a teoria e o método marxista, o filósofo húngaro encontra elementos que o permitem incorporar os avanços da filosofia clássica alemã e superar a restrita compreensão da realidade capitalista da qual decorriam as limitações deste referencial. Por consequência, o Lukács maduro pôde realizar uma concreta perspectiva histórico-materialista não somente acerca do romance, mas da literatura e da arte de modo geral.

O texto “O romance como epopeia burguesa”, de 1935, corresponde a esse momento em que o método marxista já se expressa de forma mais categórica nas elaborações lukácsianas e confirma o que dissemos acima sobre a importância de retomar, num viés crítico, a estética clássica alemã. Nesse ensaio, elementos como a definição de idade antiga, a periodização acerca do romance, o conceito de herói e o acento na centralidade da ação incorporam ideias estabelecidas na Estética hegeliana (GALLO, 2012). O título faz menção à concepção de permanência na mudança que Lukács retoma de Hegel<sup>38</sup> (Preleções sobre a Estética, vol. III, 1964), e demonstra precisamente o princípio de processualidade dialética (LUKÁCS, 2012, p. 237) – que foi incorporado pelo marxismo numa perspectiva materialista. Segundo essa ideia, cada novo ser é uma identidade da identidade e da não identidade. Em outros termos: uma nova forma do ser nunca elimina por completo as formas anteriores, senão que aquela se constitui pela dinâmica de incorporação (conservação) e superação (metamorfose) de elementos originais destas. Nas palavras de Lukács (2009a, p. 238), “A construção do novo e a destruição objetiva e subjetiva do velho estão ligadas entre si por uma indissolúvel conexão dialética”. É fundamentalmente essa conexão o que permite ao gênero de romance reinaugurar um desenvolvimento de

---

<sup>38</sup> Vale mencionar que a ideia de o romance ser para a modernidade o que a epopeia foi para o mundo antigo possui outros antecedentes, a exemplo de F. Blankenburg (1744-1796), em seu Ensaio sobre o romance, de 1965.

elementos épicos na forma social moderna, gerando novas possibilidades artísticas numa sociedade em que se faz impossível a criação épica na mesma plenitude que a Antiguidade foi capaz de produzir.

Essa impossibilidade se deve a um conjunto de transformações que ocasionaram na modernidade a perda do que Lukács, tomando emprestado um termo de Hegel, denomina como um caráter poético - próprio da sociedade grega no período que antecede à polis ateniense - em detrimento da conquista de um caráter prosaico. A despeito das diferenças no modo de compreender o romance na obra de 1914-1915 e no ensaio de 1935, nesse momento nos concentramos no significado do caráter poético e prosaico, que inicialmente foi desenvolvido neste primeiro livro e recuperado por Lukács no trabalho posterior.

Para explorar o significado do caráter poético e prosaico em Lukács, de início podemos nos referir à imediata diferença formal de que a epopeia (forma tipicamente antiga) é escrita em versos e o romance (forma tipicamente moderna) é escrito em prosa. Avançando um pouco além desse ponto, há outro elemento que nos aproxima de uma diferenciação entre dois mundos distintos: um mundo poético e um mundo prosaico. Hegel foi um dos primeiros a enfatizar que epopeia e romance são duas formas épicas similares, mas que pertencem a dois mundos diferentes, sendo poético o mundo da epopeia e prosaico o mundo do romance.

No prefácio escrito por Lukács em 1962 ao livro *A teoria do romance*, o autor explica que nessa obra, embora tenha tomado emprestado os termos hegelianos “mundo poético” e “mundo prosaico”, há entre ele e Hegel uma diferença de compreensão acerca de tais mundos, já que a concepção de realidade social de Lukács na época se afasta em certa medida dos termos hegelianos e se revela mais próxima da influência de Sorel (1847-1922). Também a noção de presente nessa obra não é definida em termos hegelianos, mas de acordo com Fichte (1762-1814), como a “era da perfeita pecaminosidade” (LUKÁCS, 2009c, p.15). Além disso, ao pessimismo de Lukács em relação ao presente está relacionada uma aproximação à oposição insuprimível entre interioridade e mundo exterior em Kierkegaard (1813-1855), que foi crítico a Hegel. Segundo Lukács, “Esse pessimismo de matizes éticos em relação ao presente não significa, porém, uma inflexão de Hegel a Fichte, mas antes uma Kierkegaardização da dialética histórica de Hegel” (LUKÁCS, 2009c, p. 15). Sobre a diferença de Lukács em relação a Hegel na compreensão de realidade e de presente, convém citar o trecho a seguir, do prefácio de 1962. Nele, Lukács explica que, na concepção de hegeliana,



A arte torna-se problemática precisamente porque a realidade deixa de sê-lo. De todo contrária é a concepção formalmente semelhante da Teoria do romance: nela, a problemática da forma romanesca é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos. Eis porque a “prosa” da vida é nela um mero sintoma, entre muitos outros, do fato de a realidade não constituir mais um terreno propício à arte; eis por que o acerto de contas artístico com as formas fechadas e totais que nascem de uma totalidade do ser integrada em si, com cada mundo das formas em si imanentemente perfeito é o problema central da forma romanesca. E isso não por razões artísticas, mas histórico-filosóficas: “não há mais uma totalidade espontânea do ser”, diz o autor da Teoria do romance sobre a totalidade do presente (LUKÁCS, 2009b, p. 14).<sup>39</sup>

Em A teoria do romance, Lukács afirma que o círculo de completude, totalidade homogênea e imanência do sentido à vida do mundo grego se rompeu e já “[...] não podemos mais respirar num mundo fechado” (LUKÁCS, 2009b, p. 30). Respiramos agora no círculo infinitamente maior e complexo da modernidade - esse mundo aberto e fragmentário junto ao qual o romance desenvolve os seus traços mais típicos e se constitui como sua forma literária necessária. Nas palavras do autor sobre a complexificação da vida social e o papel do romance como expressão desse momento histórico,

---

<sup>39</sup> Pausa para poesia: no poema “O Elefante”, de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), o leitor atento poderá notar pontos de convergência com elementos trazidos à baila até o momento neste capítulo, em especial sobre as fragilidades da criação e fruição artística num mundo desencantado, desacreditado, que já fora antes mais poético, isto é, mais propício à arte. Vale notar que a obra poética A rosa do povo (1945), na qual a referida poesia se insere, traz a marca do momento histórico em que foi escrita: trata-se também de um período de guerra - neste caso, a Segunda Guerra Mundial. Ademais, é possível observar uma dialética criador-criação expressa no vínculo de identificação do sujeito poético com o elefante por ele fabricado e, por conseguinte, do poeta com a sua poesia. Por fim, longe de um discurso de impossibilidade da arte, destaca-se a mensagem de que, mesmo as dificuldades enfrentadas pela arte no mundo moderno não impedem que no dia seguinte o artista recomece o seu árduo, porém necessário, trabalho. A poesia pode ser acessada no Anexo B e uma versão declamada por Adriana Calcanhoto se encontra em: <https://www.youtube.com/watch?v=TkXECx0ZwMU>.

O romance é a epopeia 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 (LUKÁCS, 2009b, p. 55).

Essa ideia de uma totalidade que não mais se dá de forma evidente na modernidade também aparece, por exemplo, nas “Cartas sobre a educação estética do homem” (1795), de Schiller<sup>40</sup>. Em sua Carta VI, o autor demonstra o caráter necessário da perda da totalidade extensiva e imediata da vida para o progresso da humanidade e explica que a sociedade grega havia chegado a um nível máximo de desenvolvimento, o qual não podia nem perdurar nem avançar mais: “[...] caso quisessem prosseguir no sentido de uma formação mais alta deveriam, como nós, abrir mão da totalidade de seu ser e buscar a verdade por rotas separadas” (SCHILLER, 2014, p. 39). Nesse sentido, a perda da totalidade imediata nos tempos modernos tem a ver também com uma nova forma de conhecer e se apropriar do mundo, que foi determinante para a produção e consolidação da sociedade burguesa.

Com base nessa condição, Schiller (2014, p. 36) caracterizou a modernidade como uma nova época, regida mais pelo entendimento que tudo separa, do que pela natureza que tudo une; marcada pelo isolamento dos sujeitos, assim como pelo desenvolvimento desigual de suas potencialidades, pela separação mais nítida das ciências, dos estamentos e dos negócios. No contexto moderno, em que a totalidade da vida já não se oferece de forma imediata, a possibilidade de restituí-la na consciência dos homens pela via da arte ganha contornos mais evidentes. A seguinte passagem de Schiller exemplifica esse pensamento:

É falso, portanto, afirmar, que a formação das formas isoladas torna necessário o sacrifício de sua totalidade; e mesmo que a lei da natureza se empenhe por isso, tem de depender de nós

---

<sup>40</sup> Em suas Cartas sobre a educação estética do homem, Schiller opera com a fundamentação kantiana, porém busca para ela um fundamento objetivo que resolva a limitação que se revela ao estabelecer a sua essência nos juízos acerca do belo, condenando a validade do estético ao meramente empírico e subjetivo. Contudo, Schiller não encontra seu critério de objetividade na ordem do ser, mas na ordem de um dever-ser, ou seja, de um imperativo. Lukács vai além dessa ideia ao relacionar a essência do estético ao ser real e objetivo da obra de arte.

restabelecer em nossa natureza, através de uma arte mais elevada, essa totalidade que foi destruída pelo artifício (SCHILLER, 2014, p. 41).

Em A teoria do romance, primeira obra de Lukács que coloca a totalidade no centro e lhe confere um sentido positivo, o jovem teórico húngaro considera a respeito do romance um modo de representar a busca do herói pela totalidade e realização no mundo moderno, que se revela inatingível: “a epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2009b, p. 60). Após o desaparecimento definitivo do mundo épico e o reaparecimento momentâneo da epopeia na Alta Idade Média – cujo maior exemplo seria A divina comédia, de Dante - a sistematização abstrata do romance seria a única forma possível de totalidade fechada (LUKÁCS, 2009, p. 70). O caráter fundamentalmente abstrato do romance é o que permite a essa forma constituir uma totalidade, mesmo em face do conflito entre a imperfeição fragmentária do mundo do romance e a necessidade de se alcançar, pela forma, a imanência de sentido. Uma totalidade, porém, que não dissolve a dissonância entre imanência de sentido e fragmentação da vida, deixando evidente a impossibilidade de o sentido penetrar a vida empírica, conforme veremos mais adiante.

Decerto a ideia de totalidade é o que norteia a historicização dos gêneros e a captura de elementos formais particularmente romanescos pretendida por Lukács na primeira parte de A teoria do romance. A totalidade perpassa a todo o momento a diferenciação entre epopeia e romance, mundo poético e mundo prosaico, conforme será possível observar nos parágrafos seguintes, que buscam adentrar uma caracterização mais precisa desses dois mundos e gêneros literários. Partimos do que Konder expõe ao abordar sobre o gênero literário de poesia:

Vale a pena lembrar, aliás, que Ezra Pound observou que em alemão poesia é *Dichtung*, substantivo que corresponde ao verbo *dichten*, que significa “condensar”. A linguagem poética, então, seria uma condensação da experiência, envolvendo simultaneamente elementos intelectuais e emocionais (KONDER, 2005, p. 17).

Tal correspondência entre o substantivo poesia e o verbo condensar nos aproxima da caracterização feita em A teoria do romance

acerca da Grécia homérica como um mundo poético: para Lukács, o fato de a diversidade da vida e da condição humana naquela época se condensarem em experiências torna possível dizer de um aspecto inteiriço e orgânico não somente dessa época específica, mas também de sua literatura - em especial, nesse caso, a epopeia. Esta que, mesmo ao representar um fragmento da vida, possui um caráter de completude, de totalidade, pois nela há um condicionamento recíproco entre as partes e o todo, uma unidade indissolúvel de imanência e transcendência.

Sobre a fase primitiva do desenvolvimento da humanidade, importa ao jovem teórico húngaro aclarar que as forças sociais ainda não dominavam a vida nas comunidades – e, sobretudo, o que há nas epopeias homéricas que não existe nos romances burgueses é a comunidade: essa estrutura tradicional, que configura um âmbito pequeno, onde existe uma ética, religião e linguagem compartilhada, de modo que os sujeitos estão relacionados, conectados uns aos outros, pois dialogam e se entendem<sup>41</sup>.

E a comunidade é uma totalidade concreta, orgânica – e por isso significativa em si mesma; eis porque o conjunto de aventuras de uma epopeia é sempre articulado, e nunca estritamente fechado: é um organismo dotado de uma plenitude de vida intrinsecamente inesgotável, que tem por irmãos ou vizinhos outros organismos idênticos ou análogos. O fato de as epopeias homéricas começarem no meio e não concluírem no final tem seu fundamento na legítima indiferença da verdadeira intenção épica diante de toda construção arquitetônica e a introdução de conteúdos alheios – como Dietrich de Berna no *Canto dos nibelungos* – jamais poderá perturbar esse equilíbrio, pois na epopeia tudo tem a sua vida própria e cria a sua integração a partir da própria relevância interna (LUKÁCS, 2009b, p. 68).

No mundo habitado por deuses, havia espaço na existência terrena para a experiência compartilhada com o transcendente, o mágico, o místico (LUKÁCS, 2009b, p. 45), assim como a atividade espontânea

---

<sup>41</sup> Subjacente à oposição entre epopeia e romance está a oposição entre comunidade e sociedade. A principal referência de Lukács no aspecto da oposição entre comunidade e sociedade foi o sociólogo alemão Ferdinand Tönnies (1855-1936).

dos sujeitos encontrava na vida cotidiana lugar para se desenvolver e expressar. O ser estava carregado de sentido. Esse contexto favoreceu o nutrir de um caráter poético, ou seja, da capacidade de condensar os mais diversos acontecimentos em um todo unificado de experiências; bem como permitiu a criação de figuras como os heróis épicos – justamente, aqueles que agem no enfrentamento de enormes dificuldades, que sofrem, mas sempre vencem, como fim indubitável e resultado de sua honra e de seus valores, nos quais toda a comunidade se reconhecia - daí também o comum uso do termo “época heroica” para se referir a esse mesmo período na Antiguidade grega.

Em substância, o herói da epopeia não é um indivíduo, mas uma comunidade. “E com razão”, afirma Lukács (2009b, p. 67), tendo em vista que o cosmos épico é demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se individualidade. Falamos de um tempo em que a separação entre homem e mundo não era capaz de abalar a estrutura homogênea e a totalidade (LUKÁCS, 2009b, p. 29); referimo-nos a um mundo que ainda não conhece a diferenciação social e a especialização de atividades propriamente capitalista. Na epopeia, encontra-se uma condição em que os desejos individuais dos heróis são comuns aos da comunidade. Portanto, como representante mais alto de sua comunidade e modelo para o seu povo, o herói da epopeia ergue-se apenas um palmo acima dos seus pares. Ele é um herói positivo:

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 epopeia. 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 inócuas, quando a divindade que preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas e injustas do destino postase junto aos homens, incompreendida mas

conhecida, como o pai diante do filho pequeno, então toda 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 epopeia como resposta configuradora é: como pode a vida tronar-se essencial? E o caráter inatingível e inacessível de Homero – e a rigor apenas os seus poemas são epopeias – decorre do fato de ele ter encontrado a resposta antes que a marcha do espírito na história permitisse formular a pergunta (LUKÁCS, 2009b, p. 26-27).

Quando tudo é unidade e essência, perguntas não são necessárias: “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” (LUKÁCS, 2009b, p. 26). Com efeito, na Antiguidade homérica as respostas vieram antes que fosse possível formular as perguntas. Ou, dito de outro modo: o período de Homero respondeu, sem sequer se perguntar, as perguntas que só se tornaram possíveis e necessárias num momento posterior, “quando a substância já acenava de longa distância” (LUKÁCS, 2009b, p. 32). A Filosofia é, portanto, posterior ao período homérico, e o surgimento da mesma na Grécia Clássica já aponta para cisão entre interior e exterior, eu e mundo, alma e ação. A Filosofia aparece, enfim, num mundo já abandonado pelos deuses, num mundo onde não se pode mais sentir, a despeito de sua vastidão, que é como a própria casa<sup>42</sup>. Para Lukács

---

<sup>42</sup> Pausa para poesia: no “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade, encontramos um sujeito deslocado (a palavra *gauche*, utilizada pelo poeta para referir-se a si mesmo, pode ser traduzida do francês como “esquerdo”, podendo assumir a conotação de algo que está fora da norma, inadequado). Trata-se, portanto, de um sujeito problemático, que não encontra o seu lugar em meio a vastidão do mundo e diante da figura do “outro”, que adquire dimensão de multidão. Para quem não só os olhares dos outros, mas os seus próprios desejos se tornam um problema. Destaca-se ademais a condição de desamparo e perda de referenciais, sentidos como um abandono por parte de Deus. A poesia pode ser encontrada no Anexo C e no endereço:

<http://www.poesiaspoemaseversos.com.br/poema-das-sete-faces-carlos-drummond-de-andrade/>

(2009b, p. 25), portanto, assim como afirmou Novalis<sup>43</sup>, a Filosofia representa “o impulso de sentir-se em casa em toda parte”.

Por sua vez, na realidade moderna, o caráter poético sobre o qual falamos passou a se apresentar cada vez mais limitado. Em seu lugar, consolidou-se a prosa da vida, conforme as forças sociais assumiam maior autonomia e independência em relação aos indivíduos, e estes passaram a se despir da atividade espontânea que anteriormente os ligava de forma orgânica à sociedade. A experiência moderna prosaica revelou um caráter mais disperso e contingente, tendo em vista que a comunidade de valores se tornou mais diluída, ao passo que as atividades humanas foram adquirindo um grau de especialização cada vez mais elevado.

A isso se soma a compreensão de que o homem moderno vê o mundo próprio criado por ele mesmo (a segunda natureza, o âmbito das instituições sociais) se separar, se tornar independente a ponto de o homem não conseguir mais dominá-lo, senão que este é dominado e oprimido por aquele. A segunda natureza se tornou mítica e tal fenômeno pode ser facilmente notado no espanto do trabalhador moderno frente à maquinaria; no horror dos combatentes da Primeira Guerra Mundial frente à técnica armamentista; no horror dos cidadãos da cidade frente à máquina burocrática; na incapacidade dos indivíduos de controlar o desenvolvimento da força de mercado capitalista; no espanto frente à expansão das grandes cidades<sup>44</sup>, etc.

Quando objetivo algum é dado de modo imediato, as estruturas com que a alma se defronta no processo de sua humanização como cenário e substrato de sua atividade entre os homens perdem seu enraizamento evidente em necessidades supra-

---

<sup>43</sup> Transcrevo aqui a nota do tradutor de A teoria do romance, José Marcos Mariani de Macedo, na qual indica a referência onde se encontra o trecho de Novalis citado por Lukács: Novalis, *Das Allgemeine Brouillon* [O borrador universal], nº 857, in *Werke, Tagebücher und Briefe*, vol. II, Munique, Carl Hanser, 1978, p. 675.

<sup>44</sup> Pausa para música: A canção “Sampa”, de Caetano Veloso (ano de divulgação: 1978), fala de forma muito poética do encantamento e espanto sentidos pelo cantor baiano ao chegar na cidade de São Paulo, na década de 60. Sua música expõe os problemas que a grande cidade brasileira já apresentava naquela época, ao mesmo tempo que é repleta de referências em homenagem aos artistas paulistanos, que se desenvolviam naquela realidade que era nova e estranha para Caetano. Sampa pode ser acessada no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=li2CKWHJQI8>.

pessoais do dever-ser; [...] Constituem elas o mundo da convenção, um mundo de cuja onipotência esquivava-se apenas o mais recôndito da alma; um mundo presente por toda a parte em sua opaca multiplicidade e cuja estrita legalidade, tanto no devir quanto no ser, impõe-se como evidência necessária ao sujeito cognitivo, mas que, a despeito de toda essa regularidade, não se oferece como sentido para o sujeito em busca de objetivo nem como matéria imediatamente sensível para o sujeito que age. Ele é uma segunda natureza [...] (LUKÁCS, 2009b, p. 62).

Em Lukács, o Estado é a instituição que adquire o maior peso simbólico no que se refere a alienação humana no processo de afastamento das barreiras naturais, pelo qual o homem foi criando para si um âmbito próprio. A submissão ao moderno Estado burocrático, vivida como submissão a um organismo coercitivo externo e a uma entidade abstrata, é um dos elementos que priva o indivíduo moderno de sua anterior autonomia e atividade espontânea. O sentimento de alheamento do homem em relação à segunda natureza diante dessa condição tende a se converter em uma postura sentimental e nostálgica frente à natureza, como “[...] projeção da experiência de que o mundo circundante criado para os homens por si mesmos não é mais o lar paterno, mas um cárcere” (LUKÁCS, 2009b, p. 64-65).

Se no mundo da epopeia havia um *ethos* - um conjunto de valores, costumes e hábitos, um sistema de crenças, convicções e princípios éticos que unia os indivíduos pois era compartilhado pela comunidade, consolidando um âmbito especificamente humano - no mundo prosaico, o *ethos* é convertido em formas abstratas de preceitos, deveres, normas e leis que não mais estão na alma dos cidadãos, mas se encontram reunidas em um código, uma legislação positiva.

Quando o anímico das estruturas já não pode tornar-se diretamente alma, quando as estruturas já não aparecem apenas como a aglutinação e a cristalização de interioridades que podem, a todo instante, ser reconvertidas em alma, elas têm de obter sobre os homens um poder soberano irrestrito, cego e sem exceções para conseguir subsistir. E os homens denominam “leis” o conhecimento do poder que os escraviza, e o desconsolo perante a onipotência e a



universalidade desse poder converte-se, para o conhecimento conceitual da lei, em lógica sublime e suprema de uma necessidade eterna, imutável e fora de alcance humano (LUKÁCS, 2009b, p. 65).

No mundo desencantado<sup>45</sup> da modernidade - um mundo abandonado por deus e onde os homens não podem mais se guiar pelo céu estrelado -, em lugar da comunidade e da identificação entre ser e sentido, encontramos a realidade do isolamento e do desamparo transcendental no mundo burguês: o homem se deparou com o infinito e não possui mais elementos para compreendê-lo a nível religioso e intelectual<sup>46</sup>. Como expressão de uma modernidade degradada e organizada em prosa, os indivíduos se apresentam como seres desenraizados, solitários e problemáticos para o mundo, assim como o mundo se tornou problemático para os indivíduos. O romance que inaugurou a tradição romanesca moderna, o Dom Quixote (primeira parte lançada em 1605 e segunda parte em 1615), de Cervantes (1547-1616), é um forte exemplo dessa condição que estamos a apresentar. A despeito de Dom Quixote não ser a primeira obra na história do gênero de romance, foi a que colocou pela primeira vez no centro de sua narrativa um homem que está fora de lugar no mundo moderno, isto é, que ainda pensa em termos poéticos numa realidade que já deixou de ser poética. Em Dom Quixote, percebemos fortemente o aspecto da incomunicação, que também é característico no romance burguês: o herói não entende o mundo que diante dos seus olhos se apresenta em decadência, assim como o mundo não entende o herói - essa personalidade errante que busca recriar o mundo a partir dos seus ideais.

---

<sup>45</sup> Desencantamento do mundo é uma ideia que Max Weber retoma desde Schiller e desenvolve pela primeira vez no artigo Sobre algumas categorias da sociologia compreensiva (1913) e, posteriormente, na segunda versão de A ética protestante e o espírito do capitalismo (1920). Essa ideia também está relacionada à tese da secularização, de que Max Weber também é considerado o maior representante na teoria sociológica.

<sup>46</sup> Em mais uma menção a Kant, Lukács expressa bem a condição de desamparo do homem moderno: “O céu estrelado de Kant 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” (LUKÁCS, 2009b, p. 34).

Ainda vamos nos deter um pouco mais sobre a nova formação subjetiva inaugurada na modernidade juntamente à condição de desaparecimento das bases mítico-religiosas e de abolição da ligação imediata entre indivíduo e sociedade. Argumentamos no sentido de que a anterior essencialidade do homem em algumas sociedades pré-modernas, que se dava na unidade com o mundo exterior, foi rompida, converteu-se na exigência infinita do dever-ser. A partir desse momento em que o homem se torna um objeto para si mesmo e sua interioridade ganha contornos mais definidos, é criada a condição para que os sujeitos se individualizem<sup>47</sup>. Esse cenário abriu campo para uma nova frente de investigação representada pelos estudos de Freud: a psicanálise<sup>48</sup>. Kehl (2009) situa que a psicanálise freudiana se desenvolve, no fim do século XIX, com a finalidade de abarcar a dimensão que se apresenta como uma nova configuração do indivíduo na modernidade: a sua dimensão privada e mais íntima. A autora destaca que os avanços, por exemplo, na mobilidade social e na liberdade (ainda que relativa) de escolhas individuais, tornam as regras de convívio mais abstratas e as estruturas simbólicas mais complexas. Ao situar na revolução subjetiva e objetiva da modernidade uma perda de referências estáveis que antes condicionavam o pertencimento dos indivíduos ao meio social, a autora afirma: “Na modernidade, o mito não desaparece, mas seu estatuto se transforma de uma tradição coletiva para um ‘tesouro individual’” (KEHL, 2009, p. 46).

---

<sup>47</sup> Lembramos que de acordo com Lukács (2013, p. 292), o tornar-se uma individualidade consiste em um processo tendencial de desenvolvimento. Pois, no que diz respeito à formação de uma personalidade autêntica, “[...] somente quando o desenvolvimento econômico-objetivo produz, nos termos do ser a possibilidade de um gênero humano existente para si essas tendências de desenvolvimento que dizem respeito à pessoa podem ser realizadas em dimensões sociais” (LUKÁCS, 2013, p. 353). Voltaremos a falar com mais detalhes sobre a formação da individualidade ao final deste capítulo e no capítulo seguinte.

<sup>48</sup> A tese da secularização foi retomada também por Freud (1856-1939) em alguns estudos a exemplo de “Totem e Tabu” (1913) e “Além do princípio do prazer” (1920). As análises de Freud com base na realidade moderna secularizada se diferem das de Lukács nesse momento. Segundo Kehl (2009), o pensamento de Freud vai na direção de que, embora a nova formação subjetiva moderna esteja marcada pela impossibilidade de sua plena realização, ela representa um avanço emancipatório, uma liberação do homem em comparação com as formações subjetivas anteriores. A análise de Lukács nesse momento é mais dolosa, tendo em vista a ideia de que o homem perdeu suas bases, seu *ethos*.

Lukács assim sintetiza as condições que vimos falando até o momento, as quais tornaram possível esse sobressair da interioridade destacada do mundo exterior e não mais em unidade com este:

A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolvê-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra (LUKÁCS, 2009b, p. 67).

No momento em que a interioridade adquiriu um valor próprio e ao homem foi aberto o caminho para o seu desenvolvimento como individualidade (ainda que a modernidade capitalista agregue limites a esse processo), o romance burguês passa a acompanhar, expressar e contribuir para dar forma a essa nova constituição do homem – agora um sujeito moderno - na medida em que expressa o confrontar-se do indivíduo com a realidade. Esse confronto é figurado pelo romance de inúmeras maneiras, e algumas destas foram privilegiadas por Lukács nas tipologias por ele abordadas na segunda parte de *A teoria do romance*. Mas existem características gerais no que diz respeito ao perfil do herói do romance, que são comuns a todas as tipologias. Nas linhas que seguem, buscamos explicitar essas características gerais, a fim de posteriormente relacioná-las ao modo específico como se expressam no romance goetheano *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* - modelo utilizado por Lukács como referência de uma tipologia específica, na qual o confronto do indivíduo com a realidade revela a necessidade de educação do indivíduo frente a mesma.

Nascido do alheamento em relação ao mundo exterior, o herói romanesco não pode mais se apresentar como um herói positivo, que age em unidade substancial com o todo das circunstâncias, as quais fornecem uma base fixa à sua atividade. Isso ocorre porque deixa de existir na modernidade uma explicação fechada tal como na Antiguidade ou Idade Média, isto é: uma religião, uma ética, uma linguagem e uma política compartilhada por toda a sociedade. Em meio a uma multiplicidade de

visões de mundo, desponta o herói problemático, que separa os interesses e fins pessoais daqueles visados pelo todo e vivencia um contraste entre a interioridade e a realidade exterior. Em suma, o herói problemático vivencia um contraste indivíduo-sociedade, o qual ele percebe como um contraste imediato. Com efeito, se conforme Hegel o romance é a epopeia da burguesia, esta nova epopeia é de caráter muito mais individualista e solitário, ou, dito de outro modo, o romance se confirma na modernidade como epopeia da vida privada<sup>49</sup>.

A nova configuração na qual a interioridade se destaca do mundo exterior, confere ao protagonista do romance um alto valor como indivíduo. Ele se torna o fio condutor da narrativa ao converter em sua interioridade um conjunto de ideais a ele superior e que se constitui como um dever-ser, isto é, algo que precisa ser buscado. O herói do romance, então, é aquele que se lança em uma busca de valores para orientar-se, de meios para agir, com a finalidade reconstituir um sentido à vida que se encontra perdido. O acento do romance está, portanto, no processo de desenvolvimento, na trajetória, na formação da individualidade de um sujeito no mundo burguês.

Quando o indivíduo não é problemático, seus objetivos lhe são dados com evidência imediata, e o mundo, cuja construção os mesmos objetivos realizados levaram a cabo, pode lhe reservar somente obstáculos e dificuldade para a realização deles, mas nunca um perigo intrinsecamente sério. O perigo só surge quando o mundo exterior não se liga mais a ideias, quando estas se transformam em fatos psicológicos subjetivos, em ideais, no homem. Ao pôr as ideias como inalcançáveis e – em sentido empírico – como irrealis, ao transformá-las em ideais, a organicidade imediata e não problemática da individualidade é rompida. Ela se

---

<sup>49</sup> Não apenas pela centralidade que o herói do romance e suas questões mais íntimas e privadas (suas emoções, seus dilemas e ideais) adquirem na figuração romanesca - diferente da epopeia em que o herói não se diferencia muito de sua comunidade. Mas também por ser o romance o gênero típico de um mundo em que os sujeitos se relacionam com a literatura em solidão – nesse caso, há um contraste com a epopeia e a lírica antigas no sentido de que estas eram transmitidas, sobretudo, por via da oralidade (os versos eram apreendidos e memorizados pela escuta dos poetas que os narravam ou cantavam); e com o drama clássico, que possuía forte caráter público em virtude de ser transmitido a uma ampla massa de espectadores.

torna um fim em si mesma, pois encontra dentro de si o que lhe é essencial, o que faz de sua vida uma vida verdadeira, mas não a título de posse ou fundamento de vida, senão como algo a ser buscado (LUKÁCS, 2009b, p. 79).

Nas palavras de Lukács (2009b, p. 60), “[...] a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo”. Por isso é frequente encontrar nos romances burgueses o tema das viagens, pelas quais os indivíduos buscam encontrar um sentido, embora isso resulte dificultoso e incerto. A busca é iniciada sem garantias de que se encontre algo ao final da viagem, posto que nem os objetivos nem os caminhos são dados de imediato, e quando o são, pode se tratar de um crime ou de loucura - consequências do desterro transcendental (LUKÁCS, 2009b, p. 60-61).

Enquanto na epopeia o protagonista está predestinado a se tornar herói - não importando, portanto, em que ponto da sua vida a narrativa se inicia e finaliza -, no romance a tarefa do protagonista é construir o seu destino, já que a ele não mais é possível alcançar o status de herói tal qual no mundo grego. Contudo, em seu caminho rumo ao autoconhecimento, o herói do romance se depara com um abismo intransponível entre a realidade do seu ser e o dever-ser representado pelos ideais que são por ele buscados, pois, diverso das categorias que fundam a sua interioridade, o mundo circundante se apresenta fragmentado e vazio de sentido. Quanto mais autêntica é a interioridade do herói, mais nítida se revela a ausência de harmonia e a hostilidade do mundo exterior em relação ao mundo interior do mesmo (LUKÁCS, 2009b, p. 79-80).

Por fim, apesar do autoconhecimento proporcionado pela trajetória do protagonista do romance, a diferença entre ser e dever-ser no indivíduo não é superada. A figuração do romance exprime, portanto, a luta entre a realidade e os ideais no mundo burguês, que se consuma na luta entre as aspirações individuais e a impossibilidade de realização plena dos sujeitos nesta seara.

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. Depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na

imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever-ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido de sua vida. A imanência do sentido exigida pela forma é realizada pela sua experiência de que esse mero vislumbre do sentido é o máximo que a vida tem para dar, a única coisa digna do investimento de toda uma vida, a única coisa pela qual essa luta vale a pena (LUKÁCS, 2009b, p. 82).

Uma tal configuração, que tome a individualidade de um ser em suas limitações como ponto de partida e centro da narrativa, seria impensável para a organicidade de uma epopeia, pois implicaria uma violação de sua unidade. Por isso, o máximo que o romance pode alcançar é uma pseudo-organicidade, ou melhor, uma organicidade de cunho formal. Para tanto, importa ao romance que a sua forma seja essencialmente biográfica (LUKÁCS, 2009b, p. 77) – não que a narrativa irá figurar do princípio ao fim a vida natural do protagonista, mas que início e fim da configuração romanesca sejam determinados pelo início e fim do processo do protagonista rumo ao autoconhecimento e busca de sentido. De acordo com Lukács, a forma biográfica resolve no romance o problema da descontinuidade heterogênea intrínseca ao mundo exterior oferecendo a esta condição um necessário limite, a saber,

[...] de um lado, a extensão do mundo é limitada pela extensão das experiências possíveis do herói, e o conjunto dessas últimas é organizado pela dimensão que toma o seu desenvolvimento rumo ao encontro do sentido da vida no autoconhecimento; de outro lado, a massa descontínua e heterogênea de homens isolados, estruturas alheias de sentido e acontecimentos vazios de sentido recebe uma articulação unitária pela referência de cada elemento específico ao personagem central e ao problema vital simbolizado por sua biografia (LUKÁCS, 2009b, p. 83).

Além do caráter biográfico, a forma romanesca se vale da ironia como recurso de autocorreção da fragmentariedade, que surge do

contraste entre mundo interior e exterior em sua configuração. Dada a dimensão que a interioridade adquire no mundo do romance, a especificidade da ironia reside em evitar o perigo de que a figuração se restrinja a aspectos sobretudo subjetivos da totalidade: “A ironia, como autossuperação da subjetividade que foi aos limites, é a mais alta liberdade possível num mundo sem deus” (LUKÁCS, 2009b, p. 95-96). Ainda que na composição do romance a dualidade do mundo se mantenha intacta e que o alheamento e a hostilidade dos mundos interior e exterior sejam apenas reconhecidos como necessários (e não superados), o recurso da ironia também permite vislumbrar e configurar “[...] um mundo unitário no condicionamento recíproco dos elementos essencialmente alheios entre si” (LUKÁCS, 2009b, p. 75).

A totalidade abstrata criada pelo romance oferece organicidade ao caos do mundo empírico, ainda que esta organicidade seja uma relação conceitual e não consiga resolver a dissonância entre imanência de sentido e fragmentariedade da vida - pelo contrário, ela demonstra justamente a impossibilidade de imanência do sentido à vida no mundo burguês. A imanência de sentido exigida pela forma só pode se realizar quando se desvela ao máximo a sua impossibilidade objetiva: “a imanência de sentido exigida pela forma nasce justamente de ir-se implacavelmente até o fim no desvelamento de sua ausência” (LUKÁCS, 2009, p. 72). Eis por que, segundo Lukács, o romance é uma forma inacabada, em processo – e por isso, uma forma ameaçada pelo estatuto de semi-arte:

O romance é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos de experiência subjetiva uma resignação (LUKÁCS, 2009b, p. 71).

Ou ainda:

A arte – em relação à vida – é sempre um “apesar de tudo”; a criação de formas é a mais profunda confirmação que se pode pensar da existência da dissonância. Mas em todas as outras formas, inclusive na epopeia, por razões agora já óbvias, essa afirmação é algo anterior à figuração, enquanto no romance ela é a própria forma (LUKÁCS, 2009b, p. 72).

Para finalizar este item, consideramos importante retomar o nosso fio condutor, a questão da totalidade. Chamamos atenção para o fato de que em A teoria do romance Lukács concebe a totalidade muito mais como um princípio regulador abstrato, cristalizado como essência, do que de fato uma categoria dinâmica, relativa, histórica e, por isso, mutável. Mais tarde, Lukács retoma sua “aspiração à totalidade” (FREDERICO, 2013, p. 70), porém reposicionando esta questão no romance: como possibilidade de configuração da realidade, para a qual importam as suas contradições em luta, bem como os seus elos e conexões - sendo a atividade humana uma mediação crucial de todos os fenômenos. Desse ponto de vista, a totalidade, em qualquer forma social é - e não deixa de ser - inerente ao real, de modo que a prosa da vida moderna não se perde enquanto totalidade. Ocorre somente que a totalidade moderna não nos é dada de imediato como nas comunidades antigas: suas mediações não saltam aos nossos olhos.

Justamente a dificuldade em reconhecer as “mediações que poderiam transcender os ‘detalhes, fragmentos, coisas isoladas’ do ‘imediatamente dado’ na unidade última de uma totalidade dialética em mutação dinâmica” (MÉZÁROS, 2013, p. 58) pode levar à confusão que identifica fragmentação do conhecimento, do ser etc. na modernidade com a perda da totalidade em si. Por essa razão, ainda que a ideia lukácsiana de totalidade em A teoria do romance não seja de todo incorreta, a limitação do jovem teórico húngaro na compreensão das mediações capazes de concretizar a totalidade foi responsável por alguns pontos problemáticos em sua obra. Um aspecto que podemos citar a título de exemplo consiste no entendimento de que o romance representa uma busca pela totalidade que nunca se alcança. Outra limitação que merece ser mencionada diz respeito ao uso de tipologias como método que orienta o desenvolvimento da segunda parte de sua teorização sobre o romance.

Quanto a este segundo ponto problemático, cabe mencionar que ele revela outra grande influência de Weber em A teoria do romance. Por não compreender a realidade externa como totalidade (devido ao seu caráter caótico, infinito e inesgotável), Weber constrói categorias *a priori* com a finalidade de alcançar uma totalidade como um quadro homogêneo que só se dá no nível de uma abstração (FREDERICO, 2013, p. 105). Para isso, as tipologias excluem da história as particularidades, isto é, as mediações que lhe conferem movimento. Ao subtraírem as tensões que o gênero literário de romance estabelece com o contexto histórico-filosófico, o uso de tipologias faz com que a relação entre romance e história seja tratada de maneira estanque.



Tendo em vista o modo como se dá a busca do herói pela totalidade e pela realização de seus ideais no mundo moderno, na segunda parte de *A teoria do romance* Lukács identifica duas tipologias gerais de romance: o Idealismo Abstrato e o Romantismo da Desilusão, os quais representam a “[...] alternativa intelectual entre a alma do protagonista ser demasiado estreita ou ampla em relação à realidade” (LUKÁCS, 2009b, p. 10). Além desses dois tipos de configuração, Lukács explicita outras duas tipologias intermediárias, a saber: Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, que Lukács considera como uma tentativa de síntese entre os dois tipos gerais, e os romances de Tolstói (1828-1910), entendidos como extrapolação das formas sociais de vida.

Em termos gerais, o Idealismo Abstrato, cuja obra que melhor figura a sua problemática é o *Dom Quixote*, se caracteriza por um tipo de herói confuso a respeito dos valores que vigoram no mundo e que vive numa contínua ação de tensão com o mesmo. Ele até pode conhecer instintivamente a superioridade do mundo exterior, mas projeta sobre este uma visão distorcida, enxergando-o como mais estreito do que de fato é. Disso decorrem grotescos desencontros e mal-entendidos entre o herói e o mundo. Em suas batalhas frente a uma visão distorcida da realidade, o herói pode até triunfar, pois mesmo estes triunfos não perturbam a ordem do mundo. Também a alma do herói não é afetada nesses embates, pois está segura em um mundo próprio que resguarda a sua existência – o que permite que o herói seja posto continuamente em atividade. Porém, as aventuras vividas pelo herói não resultam em uma compreensão maior de sua existência. Assim, tanto a essência da realidade objetiva quanto a alma do herói permanecem intocadas nesse tipo de configuração.

Já o Romantismo da Desilusão, próprio da produção literária do século XIX, tem na obra *A educação sentimental* (1869), de Flaubert (1821-1880), o seu mais representativo expoente. A decepção com os resultados e valores da Revolução Francesa cria condições para um tipo de configuração na qual a alma do herói é considerada como a única realidade verdadeira, ou ainda, a própria essência do mundo. Dotado de uma alma maior que o mundo, o herói desse tipo de romance entende que todo destino possível para essa grande alma resulta insignificante ou insuficiente. Assim, como um ato de renúncia da inútil luta por uma realização no mundo exterior, o herói se confirma como subjetividade autossuficiente, que gera todos os conteúdos da vida. A subjetividade adquire, então, uma vida própria e dinâmica, e o herói inclina-se a um comportamento passivo, pois seus atributos se esvaem quando confrontados com a realidade externa. No Romantismo da Desilusão a importância da individualidade chega a seu ápice histórico, ao passo que

a realidade se esvazia enquanto existência autônoma. A ausência de meios para um diálogo entre o herói e a realidade implica na necessidade de negar o mundo externo e suas objetividades (trabalho, família, etc.), dando lugar a análises psicológicas. Nesse sentido, o tempo aparece no Romantismo da Desilusão com uma característica marcante e inovadora: como uma força contra a qual o herói precisa lutar.

O motivo que conduz o Romantismo da Desilusão, ou seja, a falta de correspondência entre interioridade e mundo exterior, que acarreta no herói uma desilusão marcada pela negação do mundo e de suas convenções, reaparece na tipologia representada pelos romances de Tolstói. Porém, se no Romantismo da Desilusão ocorre um processo de desintegração lírico-psicológica, em Tolstói observa-se uma transcendência do gênero de romance rumo à epopeia: acontece uma busca da totalidade por meio de uma tendência épica de representação da natureza, cujo resultado é

[...] a insatisfação dos homens com o mundo da cultura “a insatisfação dos homens essenciais com tudo quanto lhes possa oferecer o mundo circundante da cultura, e a partir do seu repúdio, a busca e a descoberta de outra realidade mais essencial da natureza (LUKÁCS, 2009b, p. 154).

A tentativa de superação da cultura é um elemento marcante nessa tipologia. Trata-se somente de uma tentativa, pois o transcender da forma romanesca não resulta numa aproximação maior à “[...] realidade apromblemática da epopeia” (LUKÁCS, 2009b, p. 158). Lukács afirma que, se fosse possível uma realização do mundo configurado por Tolstói de modo a atingir a totalidade, esta não caberia mais nos limites do romance, sendo necessária a criação de uma nova forma de configuração. Daí a importância de Dostoiévski, ao esboçar em sua obra um novo mundo, que anuncia a possível reversibilidade da disjunção entre sentido e vida e, por isso, a possibilidade de uma nova conjuntura histórica.

Quanto à tipologia representada pelos Anos de aprendizado de Wilhelm Meister, falaremos com mais detalhes no item a seguir, com a intenção de apresentar ao leitor o modo particular como o Lukács de A teoria do romance compreendeu o referido romance goetheano.

## 2.2 OS ANOS DE APRENDIZADO DE WILHELM MEISTER COMO ROMANCE DE EDUCAÇÃO

Conforme já mencionamos, o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* aparece na segunda parte de *A teoria do romance* como obra que melhor representa uma das tipologias criadas por Lukács em seu intento de configurar uma historicização de categorias estéticas. O romance de Goethe é analisado como uma das tipologias intermediárias entre o Idealismo Abstrato e o Romantismo da Desilusão, representando uma tentativa de síntese dessas duas vertentes, a qual Lukács identifica como Romance de Educação. Embora compreendamos que o uso de tipologias (categorias abstratas *a priori*) acarreta limites para a captação do real desenvolvimento histórico-filosófico do gênero de romance, faremos uso de alguns elementos da análise que Lukács desenvolve na segunda parte de *A teoria do romance*, na medida em que ela nos ajuda a compreender os elementos identificados por Lukács em sua análise do romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Nesse intento, nos valem também de apontamentos e análises feitas pelo autor ao longo da década de 1930, já em sua fase marxista.

Iniciamos pelo contraste entre interioridade e mundo exterior vivido pelo protagonista Wilhelm Meister. Na primeira parte do romance, que corresponde aos seus quatro primeiros livros, se explicita o conflito entre as aspirações individuais do herói (desenvolver a si mesmo em suas faculdades criativas, espirituais e artísticas) e o projeto de vida nutrido no seio de sua família burguesa: o de que Meister continuasse os negócios da família em uma carreira ligada ao comércio.

[...] haviam-me destinado ao comércio e pensavam em me colocar no balcão da casa comercial de nosso vizinho; mas, justamente por aquela época, afastava-se meu espírito com impetuosidade de tudo aquilo que eu considerava como uma ocupação inferior. Queria dedicar ao palco toda minha atividade, nele encontrar toda minha felicidade e satisfação. Ainda recorro de um poema, que deve estar entre meus papéis, no qual a Musa da tragédia e outra figura de mulher, em que eu personificara o Comércio, disputavam renitentemente minha valiosa pessoa (GOETHE, 2006, p. 48).

O contraste vivido por Meister em relação ao âmbito familiar-burguês não se passa, por exemplo, com seu amigo Werner, cuja família também se liga ao comércio. Ao contrário do protagonista, Werner se identifica com tal atividade e pensa ser possível reconduzir Meister a um caminho supostamente mais correto. Ao capítulo 10 do Livro I, Meister e Werner travam um diálogo acerca do ofício e da arte, no qual o segundo critica o poema escrito por seu amigo (mencionado na citação anterior), demonstrando não compartilhar da visão de comércio nele expressa. Ademais, Werner argumenta que a atividade comercial não seria uma forma vazia de sentido, mas que nela se articulam as faculdades espirituais que Meister insiste buscar em atividades irrealis e de menor valor.

- [...] tenho certeza, meu caro amigo, de que, se um dia vieres a tomar verdadeiro gosto por nossos negócios, ficarás convencido de que muitas faculdades do espírito também encontram neles seu livre jogo.

- É possível que a viagem que planejo fazer modifique meu modo de pensar.

- Oh, sem dúvida! Creia-me: não te falta senão o espetáculo de uma grande atividade para que venhas juntar-te definitivamente a nós; e quando voltares, de muito bom grado irás associar-te àqueles que, por toda sorte de expedientes e especulações, sabem apoderar-se de uma parte do dinheiro e bem-estar que realizam no mundo seu curso necessário (GOETHE, 2006, p. 54).

Como subjetividade adaptada e alinhada à realidade do sistema capitalista, o personagem Werner simboliza os valores e a concepção burguesa de mundo. No contraste com o experiente, razoável e determinado Werner, o espírito de Meister - que é excelente, porém por vezes exaltado (GOETHE, 2006, p. 73) - revela um indivíduo problemático em relação à essa mesma realidade, a quem qualquer tentativa de renunciar as suas aspirações e de fazer corresponder sua interioridade aos preceitos burgueses do mundo exterior impõe demasiada angústia e sofrimento.

Tal foi o caso quando Meister, por um momento anterior à sua viagem, havia decidido dedicar-se aos assuntos comerciais e resignar-se frente à esperança do amor e ao desejo de se desenvolver como poeta e ator. Nessa ocasião, destaca-se mais um de seus diálogos com Werner, no

qual fica evidente a diferença das visões de mundo que cada um representa. Partilhando da visão predominante em sua época, que entende a poesia como um assunto para se dedicar em horas vagas, Werner defende que o fato de Meister não poder exercitar seus talentos em perfeição não implica necessariamente que ele os renuncie por completo. Em contrapartida, Wilhelm Meister compreende que o poeta deve dedicar-se inteiramente à sua arte. Em resposta a Werner, o protagonista afirma:

- Como te enganas, caro amigo, ao crer que uma obra, cuja primeira concepção deve abarcar toda a alma, pode ser criada em horas intermitentes e parcimoniosas! Não, o poeta deve pertencer totalmente a si mesmo, viver totalmente em seus assuntos que ama. Ele, a quem o céu dotou internamente do mais precioso dom, que guarda em seu peito um tesouro que está sempre a se propagar, deve viver também com seus tesouros, sem ser incomodado pelo exterior, na felicidade serena que uma pessoa rica tenta criar em sua volta com seus bens acumulados (GOETHE, 2006, p. 92).

Devido à sua postura entusiasta, que não o permite pensar em termos objetivos, Meister lembra em muitos momentos uma tradição que remonta, em última instância, o Dom Quixote: seja por confundir a realidade com a imaginação, seja por não conseguir adotar um ponto de vista diverso do seu próprio, ou ainda por tentar revestir o mundo de uma aura poética inexistente e por seu idealismo anacrônico (VEDDA, 2015). Mas apesar desses pontos de semelhança entre Meister e Quixote, segundo Lukács o herói do romance *Os anos de aprendizado* possui uma relação mais tênue com o mundo das ideias em comparação com o herói do Idealismo Abstrato. Ao mesmo tempo, o herói do Romance de Educação possui uma alma voltada a si mesma, mas que, diferente do Romantismo da Desilusão, quer intervir na realidade externa e não somente contemplá-la. O Meister de Goethe representa, então, um estado intermediário entre as duas tipologias gerais de romance apresentadas por Lukács:

A humanidade, como escopo fundamental desse tipo de configuração, requer um equilíbrio entre atividade e contemplação, entre vontade de intervir no mundo e capacidade receptiva em relação a ele.

Chamou-se essa forma de romance de educação. Com acerto, pois a sua ação tem de ser um processo consciente, conduzido e direcionado por um determinado objetivo: o desenvolvimento de qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma tal intervenção ativa de homens e felizes acasos; pois o que se alcança desse modo é algo por si próprio edificante e encorajador aos demais, por si próprio um meio de educação (LUKÁCS, 2009b, p. 141).

Meister não deseja se alienar das estruturas da sociedade, mas buscar nela “vínculos e satisfações para o mais recôndito da alma” (LUKÁCS, 2009b, p. 139). Entretanto, a eficácia desse seu anseio pressupõe uma “comunidade íntima e humana” (LUKÁCS, 2009b, p. 139-140). Não uma comunidade no sentido orgânico, das epopeias antigas, mas no sentido de uma formação mútua, rica e enriquecedora, que não está livre de erros, extravios e contradições, todavia se dá na relação entre diferentes personalidades, as quais em outro caso estariam solitárias e ensimesmadas. Algo no sentido da fala de Therese, uma importante personagem da segunda metade do livro:

- [...] O mundo é tão vazio quando se pensa que nele só há montanhas, rios e cidades; mas saber que aqui e ali existe alguém que se afine conosco, com quem continuamos a viver, ainda que em silêncio, faz com que esse globo terrestre se nos transforme num jardim habitado (GOETHE, 2006, p. 426).

Se por um lado o contraste da subjetividade de Meister com a lógica do mundo burguês o coloca na posição de protagonista, por outro lado, a posição central do herói - característica geral dos romances em comparação com a epopeia - é relativizada neste romance. Afinal, uma comunidade humana em torno da formação implica que ao redor do protagonista sejam colocados outros personagens, cujos destinos também passam a interessar, tendo em vista os objetivos comuns que estes possuem na narrativa e o seu possível êxito<sup>50</sup>. Mas vale recordar as

---

<sup>50</sup> Vedda (2015), em seu livro *Leer a Goethe*, no capítulo sobre o Wilhelm Meister, propõe uma interessante análise acerca da “galeria de personagens” femininos e masculinos presente nos diferentes momentos da narrativa dos Anos de aprendizado.

palavras de Vedda (2015), quando afirma que nesse romance, “[...] tanto no protagonista quanto nos diferentes personagens se encontram distribuídas o bastante as medidas de verdade e equívoco para que não seja possível identificar *uma* perspectiva como a correta” (VEDDA, 2015, p. 142). Destarte, nessa obra “[...] o herói é selecionado entre o número ilimitado dos aspirantes e posto no centro da narrativa somente porque sua busca e sua descoberta revelam, com máxima nitidez, a totalidade do mundo” (LUKÁCS, 2009b, p. 140).

Embora a vontade de formação que permeia este tipo de romance crie uma atmosfera de tranquilidade e segurança à ação, não se pode dizer que o mundo nele figurado esteja livre de perigos e conflitos. E um conflito de suma importância na trajetória de Wilhelm Meister diz respeito à sua experiência com o universo do teatro: se inicialmente este tinha para Meister relevante papel na realização de seu propósito, como “meio para o livre e pleno desenvolvimento da personalidade humana” (LUKÁCS, 2006, p. 592), mais tarde a decisão do protagonista em entrar para o teatro é compreendida muito mais como uma confusão, um desvio de sua meta. Na segunda parte do livro, Meister relata a seu amigo Jarno a respeito de sua decepção com o mundo do teatro, no qual a realização do dever-ser idealizado inicialmente pelo herói do romance se revelou problemática:

- Fala-se muito do teatro, mas quem não esteve nele não pode fazer a menor ideia do que é. O quanto ignoram completamente a si mesmos esses homens, de que modo exercem sem qualquer discernimento suas atividades, e quão ilimitadas são suas pretensões, disso ninguém tem a menor noção. Não só cada um quer ser o primeiro, como também o único; todos excluiriam, com prazer, os demais, sem ver que, mesmo com todos juntos, mal poderiam realizar alguma coisa; todos se imaginam maravilhosamente originais e, no entanto, são incapazes de descobrir no que quer que seja algo que esteja fora da rotina, o que os leva a sentir um eterno desassossego por algo de novo. Com que violência agem uns aos outros! E só o mais mesquinho amor-próprio, o mais tacanho egoísmo fazem unir-se um ao outro. Não há que se falar de um comportamento recíproco; perfídias secretas e palavras infames sustentam uma externa desconfiança; quem não vive licenciosamente, vive como um imbecil. Todos reclamam a mais

incondicional estima, e todos são sensíveis à menor crítica (GOETHE, 2006, p. 417).

A resposta de Jarno a Meister, por sua vez, estende as limitações vistas por Meister como características de uma totalidade, de um contexto muito mais amplo, e explicita que o teatro não está livre de contradições, pois não é uma esfera isolada do mundo exterior:

- Pobre atores! – exclamou ele, atirando-se a uma poltrona enquanto ria. Pobre e bons atores! Pois saiba, meu amigo – prosseguiu, depois de haver-se recomposto um pouco – o que me descreveste não foi o teatro, mas o mundo, e poderia eu encontrar em todas as classes sociais personagens e ações suficientes para suas duras pinceladas. Perdoe-me, mas só me resta continuar rindo, já que realmente creio que essas belas qualidades sejam exclusivas dos palcos (GOETHE, 2006, p. 417).

Assim o romance em questão demonstra o caráter problemático do desenvolvimento espontâneo e livre das capacidades humanas no sistema capitalista, de um modo que ao protagonista resta resignar-se frente à realidade. Porém, esse movimento do herói se diferencia de uma completa identificação ao que ocorre no Romance da Desilusão, por se tratar de uma percepção ativa da dualidade entre interioridade e mundo; de um esforço que não se resume a um protesto contra essa dualidade nem a uma afirmação da mesma, mas consiste em uma “adaptação à sociedade na resignada aceitação de suas formas de vida e o encerrar-se em si e guardar-se para si da interioridade apenas realizável na alma” (LUKÁCS, 2009b, p. 143).

Se inicialmente Meister se confrontava com a realidade guiado pela crença de que a mesma devia corresponder a um modelo ideal e anacrônico de educação<sup>51</sup> - o que só pode resultar em fracasso - podemos afirmar que o maior aprendizado de que o protagonista necessitava era: aprender com a realidade. Meister não sabia examinar a realidade e extrair dela as possibilidades concretas para a sua atuação e realização. Arraiado em seus ideais, sua relação com a realidade se difere de uma atitude realista, conforme a explicitamos no capítulo anterior: como uma atitude apaixonada, de curiosidade e profundo interesse pela realidade.

---

<sup>51</sup> Modelo de forte influência na Antiguidade clássica, no Renascimento italiano e no Grande Século francês.



Por conhecê-la, ainda que não se concorde e se tenha horror a essa realidade. Pelo contrário, por detestar a realidade que o cercava, Meister buscava manipular a mesma em função daquilo que acreditava que a realidade deveria ser, isto é, impondo-lhe as suas crenças.

Ao fim de seus anos de aprendizado, Meister reconhece o desequilíbrio provocado por uma ação inicialmente orientada em maior grau por questões relativas à sua interioridade em detrimento das questões ligadas à realidade exterior.

Ignorava que é do feitio de todas as pessoas que dão grande importância à sua formação interior negligenciar por completo suas condições exteriores. Wilhelm se encontrava nesse caso; pela primeira vez parecia inteirar-se agora de que necessitava de meios exteriores para agir de maneira estável. Partia com o espírito completamente outro que o da primeira vez; as perspectivas que tinha à sua frente eram fascinantes, e ele almejava experimentar em seu caminho alguma coisa alegre (GOETHE, 2006, p. 468).

A configuração do romance de educação, segundo Lukács, é movida por uma reconciliação, ainda que problemática, com a realidade social concreta (LUKÁCS, 2009b, p. 138). No caso de Meister essa reconciliação implica aprender a substancial diferença entre manipular e transformar a realidade. Que o mundo exterior não se apresente da forma como desejamos, isso significa que ele precisa ser modificado e não enquadrado em princípios, teorias, crenças pré-concebidas. Mudar a realidade demanda do sujeito um duplo movimento: não somente ir a ela com propósitos e ideais, mas também aprender com ela, o que só se alcança por meio de um processo investigativo. O que Meister precisa aprender, portanto, - e este será o seu maior empenho na segunda parte do romance - é a resignar suas crenças e voltar a sua atenção para a realidade, com o intuito de aprender com ela.

Na segunda parte do romance, verifica-se o início de uma guinada em relação à formação do herói: “o resgate de Wilhelm de um desenvolvimento que, por si mesmo, deveria leva-lo à catástrofe” (VEDDA, 2006, p. 152). Entretanto, é importante destacar que este resgate de sua insistência em caminhos errôneos não é decorrência de um impulso interno do protagonista, mas da intervenção de uma força externa, ou melhor, na ação de um grupo denominado Sociedade da Torre.

Com o auxílio deste grupo, o herói goetheano pôde reconhecer as limitações de seus esforços estéticos e orientar-se a uma práxis com possibilidades de ser mais exitosa, como cidadão e também como pai do menino Félix.

A figura de Felix também possui um papel importante na metamorfose vivida pelo protagonista a partir do começo do Livro VIII dos Anos de aprendizado. O interesse de Félix pela natureza convoca a Wilhelm, em seu lugar de pai, a voltar-se para a realidade que se abre diante dos seus olhos, a começar pelo mundo natural. Assim a experiência da paternidade permite a Meister compreender a formação desde outra perspectiva: diante da tarefa de ensinar, sentia ele mesmo a necessidade de (re)aprender. Por vezes, tinha a impressão de que na verdade o seu filho lhe ensinava mais do que ele mesmo ensinava ao menino.

Félix era novato no livre e magnífico mundo, e seu pai não conhecia muito mais os objetos pelos quais o pequeno lhe perguntava repetida e incansavelmente. Foram reunir-se, por fim, com o jardineiro, que teve de lhes relatar com todos os pormenores o nome de muitas plantas e sua utilidade. Wilhelm via a natureza por um novo órgão, e a curiosidade, a ânsia de saber da criança faziam-no sentir somente agora que débil interesse tivera pelas coisas exteriores a ele e quão pouco conhecimento tinha delas. Naquele dia, o mais feliz de sua vida, parecia também começar a sua própria formação; sentia a necessidade de se instruir sendo convocado para ensinar (GOETHE, 2006, p. 475).

O fato de Meister se encaminhar a uma vida ativa na sociedade e orientar-se, em seus Anos de peregrinação, na direção do que se poderia considerar um “fim burguês” (a definição profissional na medicina e a constituição de família) demonstra que Goethe não cedeu a saídas que propõem meios de fuga do protagonista à realidade concreta – decisão que lhe rendeu críticas por parte de seus contemporâneos. Entretanto, por seu modo diverso de resignação frente à realidade, o herói goetheano foi entendido por Lukács como possibilidade de síntese entre indivíduo e mundo exterior. Segundo Frederico (2013, p. 62), essa compreensão lukácsiana acerca dos Anos de aprendizado de Wilhelm Meister tem sua relevância no fato de que ela já “aponta inesperadamente para os caminhos a serem trilhados pelo Lukács marxista” – caminhos trilhados com vistas a superar a oposição abstrata entre indivíduo e mundo que se

verifica em A teoria do romance. Isso foi possível dando lugar a uma compreensão dialética da relação entre indivíduo e mundo (sociedade), na qual o homem é concebido como ser social. Embora a inflexão ontológica no pensamento lukácsiano tenha se dado a partir de sua Estética, escrita entre os anos 1957 e 1962, um passo importante no sentido de privilegiar a captura da relação real e objetiva do homem com a realidade ocorreu nos Escritos de Moscou.

No ensaio O romance como epopeia burguesa, que compõe os Escritos de Moscou, Lukács afirma que a filosofia clássica alemã não abordou plenamente o caráter específico ao romance burguês, no que diz respeito a impossibilidade de encontrar e representar um “herói positivo”. Sua tendência consciente diante deste problema consistiu em buscar

[...] um impossível estado médio entre as tendências contrapostas e em luta no seio do capitalismo: não por acaso ela toma como modelo o *Wilhelm Meister* de Goethe, romance que se propõe conscientemente a figurar este “estado médio” (LUKÁCS, 2009a, p. 199).

Subjaz a essa postura a ideia hegeliana de que seria impossível eliminar a contradição entre poesia e civilização, mas de que é possível aliviá-la<sup>52</sup>. Nessa perspectiva, ao desempenhar na sociedade burguesa o mesmo papel desempenhado pela epopeia na sociedade antiga, o romance encarna a função de conciliação das exigências da prosa com os direitos da poesia, devolvendo à esta última o direito que ela perdeu na realidade prosaica. Essa atitude teórica de Hegel frente ao romance se mostra compreensível pelo fato de que a filosofia clássica alemã ainda não tinha condições de chegar a um conhecimento rigoroso da sociedade burguesa, que a levasse à uma apreensão correta das contradições do seu desenvolvimento e da superação dos seus limites.

Contudo, não tem importância para o Lukács maduro o fato de que escritores como Goethe e Balzac, por exemplo, tenham buscado, do ponto de vista teórico, um utópico “estado médio” das contradições e o tenham figurado em alguns dos seus romances. Pois o mérito e a força desses autores na história do romance reside no fato de que, no essencial de sua obra, eles se afastaram desta utopia e concentraram em suas obras

---

<sup>52</sup> Lukács toma Hegel para referenciar a filosofia clássica alemã por entender que na teoria do romance de Hegel se expressam as grandes virtudes e inevitáveis limitações do idealismo clássico.

uma figuração das contradições existentes. Reforçamos aqui o exemplo de Goethe como escritor que percebeu o processo degradante da sociedade burguesa nascente, porém também reconheceu o seu salto evolutivo em relação ao feudalismo e à monarquia da qual sabemos que ele foi simpatizante. Seu brilhantismo consiste, entre outras coisas, em que, a despeito de suas convicções políticas, tenha escolhido capturar em seu Meister aquele momento singular da contradição social, permitindo que o seu personagem se desenvolvesse em meio às mais diferentes possibilidades formativas e contradições que o escritor pôde, com essa estratégia, incidir luz.

Faz-se necessário também frisar que a estética clássica alemã conseguiu realizar uma série de descobertas importantes para a teorização sobre o romance: ela possui o mérito de tornar evidente a ligação entre o romance e a epopeia, bem como de tornar consciente a diferença histórica entre ambos, e, portanto, de compreender o romance como gênero artístico tipicamente novo (LUKÁCS, 2009a, p.198). Ademais, os representantes do idealismo colocaram, ainda que em caráter de pressentimento, o teor de inseparabilidade entre o caráter progressista da modernidade - que revolucionou a produção e a sociedade - e a intensa degradação do homem que este desenvolvimento traz consigo (LUKÁCS, 2009a, p. 199-200). Todos esses avanços da filosofia clássica alemã constituem um importante legado para o desenvolvimento de Lukács acerca do romance a partir da década de 30, quando em solo marxista se empenhou na busca de construir uma atitude teoricamente justa em face deste gênero literário.

Uma teoria marxista do romance se apresenta como alternativa entre a nostalgia ao período clássico (heroico, mítico e poético) e a atenuação das contradições capitalistas a um nível aceitável (LUKÁCS, 2009a, p. 200-201). A seguinte passagem de Frederico (2005) explicita uma importante faceta das transformações que se impõem na modernidade e suas implicações para a forma do romance, que a nosso ver se alinha ao propósito lukácsiano acima mencionado, contribuindo para evitar um possível discurso puramente nostálgico:

[...] essa sociedade, ao contrário do mundo antigo, é estruturada sobre formas *puramente sociais*, e não mais *naturais*. Os laços de sangue, as relações de parentesco, a religião etc. cederam lugar nessa nova realidade onde tudo é visto como *resultado* da ação humana. Com isso, pôde-se firmar, enfim, a consciência do gênero humano,

transcendendo todos os limites tribais, nacionais e religiosos. A nova sociedade, apesar de todas as suas mazelas, significou um passo à frente no processo de emancipação humana. O herói moderno, portanto, não deve ser visto como se vivesse numa total incompatibilidade com o mundo, sem solução possível. Ele é um ser que escolhe entre alternativas, que responde aos desafios da realidade, ora em conformidade com os limites do mundo burguês, ora em consonância com as necessidades do gênero humano e do processo de emancipação (FREDERICO, 2005, p. 440).

Desse ponto de vista podemos afirmar acerca do romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, que, a despeito da impossibilidade de realização plena dos ideais do seu protagonista no teatro, sua trajetória como um todo é perpassada por inúmeros encontros, experiências amorosas e experimentações, leituras e conversas sobre arte. Nesse percurso, Meister tem aproximações e atua em outros diferentes círculos sociais, tais como o dos atores e atrizes, o das cortes e castelos. De fato, a experiência de Meister revela o real caráter de uma formação que se dá na relação com o mundo, com a realidade social. A formação humana, este problema tipicamente moderno, tem como verdadeiro palco a prosa das relações, e mesmo a sua dimensão estética não se realiza de maneira isolada da realidade social. Com isso, reforça-se a ideia hegeliana na qual Lukács se apoia, de que o ponto central da forma do romance é a educação do homem para a vida em sociedade (LUKÁCS, 2006, p. 592)<sup>53</sup>.

Ademais, a desilusão de Meister com o teatro sugere uma reflexão no sentido do lugar que a arte ocupa nesse romance: ao nos apresentar, por meio do teatro, a ideia de que a arte também se torna problemática na realidade capitalista, Goethe reforça o caráter social da formação e nos provoca a redimensionar a nossa compreensão acerca da

---

<sup>53</sup> Mas há também um contraponto à experiência de Meister, representado pela formação de uma personagem feminina, que faz a opção de desenvolver-se de forma mais isolada. Esse relato de uma perspectiva formativa diversa à do protagonista constitui o Livro V, intitulado *Confissões de uma bela alma* – uma parte aparentemente alheia e desconexa do todo, mas decisiva para o desfecho da narrativa. Nesse sentido, o romance se confirma no propósito de apresentar ao leitor diferentes possibilidades formativas.

esfera artística representada em seu romance pelo teatro. Enquanto atividade humana, o mundo da arte não está livre das contradições e não representa a libertação da alma em meio a estreiteza do mundo burguês.

O teatro não constitui o campo privilegiado da ação do romance, tal como ocorreu em *A missão teatral de Wilhelm Meister*. Em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, a ação ultrapassa o teatro, isto é, essa atividade deixa de ser o único espaço onde o homem é livre para agir, a lente pela qual se analisa o mundo exterior. Quando isso ocorre, o acento se desloca para a dimensão formativa da arte, cabendo a nós questionarmos qual seria esse papel, considerando especialmente que o homem moderno está diante da possibilidade e necessidade de se individualizar, e que o romance, sobretudo o romance de educação, expressa essa condição.

Um caminho para responder a essa questão nos é apontado por Lukács na análise feita em 1936, em solo marxista, sobre o *Wilhelm Meister de Goethe*. Anunciamos aqui essa compreensão lukácsiana que é chave para o que desenvolveremos no capítulo seguinte: ao versar sobre a importância de Shakespeare no romance em questão, Lukács (2006, p. 583), afirma que o lugar do poeta e dramaturgo inglês para Goethe ultrapassa a esfera do teatro e sinaliza em seu romance uma preocupação com a formação rica e enriquecedora da personalidade humana.

Shakespeare é, para ele, um grande educador para uma humanidade e personalidade totalmente desenvolvidas; seus dramas são, para ele, modelos do modo como o desenvolvimento da personalidade atingiu a plenitude nos grandes períodos do humanismo e de como esse desenvolvimento deveria se completar no presente. A representação de Shakespeare nos palcos da época é forçosamente um compromisso. Wilhelm Meister não deixa jamais de sentir o quanto Shakespeare se estende para além dos limites daquele palco. [...]. Eis por que, em *Os anos de aprendizado*, a representação de *Hamlet*, ponto culminante dos esforços teatrais de Wilhelm Meister, converte-se numa clara configuração do fato de que teatro e drama, e mesmo a arte poética, não são senão um aspecto, um a parte do extenso e complexo problemático da educação, do desenvolvimento da personalidade e da humanização (LUKÁCS, 2006, p. 583).

Apenas ao superar a concepção do teatro – e da arte em geral – como caminho para a humanização, pôde Goethe realizar em *Os anos de aprendizado* uma análise e crítica da realidade capitalista, bem como demonstrar o real potencial da arte: longe de oferecer ao indivíduo um desenvolvimento de modo isolado e alheio às contradições do mundo exterior, a arte é reconhecida como atividade integrada à vida terrena e humana. Sua função humanizadora se dá em íntima relação com a realidade social e não isolada desta. O desafio reside, justamente, em compreender a arte relacionada com o mundo dos homens. De que modo ela apareceu e se desenvolveu no decorrer da história da humanidade? A que necessidades e funções ela responde no processo do devir homem do homem?

Essas são questões que Lukács irá se colocar a partir da inflexão ontológico-materialista realizada em sua *Estética*, escrita entre 1957 e 1962. A viagem ontogenética de Lukács permitirá elucidar as categorias internas da dimensão estética e examinar com clareza o papel decisivo que a arte, na imanência do mundo terreno, cumpre na formação da individualidade de sujeitos que realizam suas vidas nessa mesma realidade mundana. A investigação ontogenética a respeito da dimensão estética explica a estrutura e função dessa forma de objetivação do ser social e contribui para a compreensão do modo como a arte se relaciona com a formação da individualidade humana. Trataremos essa questão de uma maneira mais precisa no capítulo a seguir, tomando como fio condutor o conceito de arte como memória da humanidade.





### **3. DE GOETHE, VOLTANDO A LUKÁCS: A DIMENSÃO ESTÉTICA DA FORMAÇÃO HUMANA**

Se a arte não é um mundo à parte da realidade social, mas se integra a esta de um modo particular, entender o modo como a arte aparece na evolução histórica ajuda a explicar a sua estrutura e função nessa realidade. Em sua inflexão ontológica, primeiramente na Estética e posteriormente na Ontologia, Lukács atribui à arte um caráter decisivo no processo de autoformação do homem e, com isso, reforça sua postura humanista. Como forma de objetivação do ser social historicamente situada, surgida da necessidade de autoconhecimento do homem organizado em comunidades, a arte se distancia do impulso transcendente, característico ao âmbito da magia e da religião, e confirma o seu caráter imanente, isto é, como objetivação que se origina do âmbito terreno, da vida social dos homens e se dirige ao mundo próprio dos significados humanos.

Tratar da dimensão estética pelo viés ontológico implica, portanto, assumir o vínculo desta com a formação humana – e aqui, quando falamos de formação humana, consideramos não apenas a nível de desenvolvimento da personalidade dos indivíduos, mas, de modo mais amplo, a nível de autodesenvolvimento da espécie humana: este processo histórico e coletivo de explicitação do gênero humano como ser-para-si. A saga da espécie, na qual cada homem singular se insere pelo nascimento e se desenvolve como personalidade.

Partimos do princípio de que a arte nem sempre existiu – ela configura um produto historicamente determinado, cujo aparecimento responde por necessidades advindas no processo de autodesenvolvimento da espécie humana. Por isso retomaremos um pouco do que já foi elaborado no estudo dissertativo (VITÓRIA, 2014) quanto à formação humana em Lukács sob o ponto de vista do devir homem do homem e explicitaremos o estético como momento fundamental nesse processo, destacando o seu processo de autonomização, o seu caráter de memória e o seu papel na formação da personalidade humana.

### 3.1 CONTEXTO DA INFLEXÃO ONTOLÓGICA LUKÁCSIANA

Na década de 1950, com a crise do stalinismo e a repressão da Revolução Húngara de 1956, Lukács pensava que era este o momento ideal para o renascimento do marxismo, e para isso era necessário voltar a examinar as categorias de Marx, a fim de resgatar o seu sentido, que se perdeu pela simplificação e manipulação stalinista. Sabemos que em sua Ontologia Lukács empreende justamente uma exaustiva revisão das categorias fundamentais do marxismo e do ser social em sua substancialidade, isto é, mais além do seu nível fenomênico. Neste ponto, há na Ontologia um reposicionamento de questões anteriormente tratadas em *História e Consciência de Classe* (1923) desde uma perspectiva renovada.

Mas antes de escrever sua Ontologia, Lukács escreveu a Estética, na qual ele já intenta realizar um trabalho ontológico ao perguntar quais são as determinações fundamentais da arte e da literatura: “A Estética, na verdade, era a preparação para a Ontologia, à medida que trata o Estético como momento do ser, do ser social” (LUKÁCS, 2017, p. 175). De um ponto de vista ontológico, não cabe mais perguntar sobre a possibilidade da existência de obras de arte, conforme a formulação epistemológica do jovem Lukács que havíamos mencionado no capítulo anterior: “Existem obras de arte. Como elas são possíveis?”. O fato é que obras de arte existem - e ao Lukács da Estética interessa partir dessa prioridade ontológica do ser sobre a consciência e, então, indagar sobre a sua gênese e o seu papel na evolução da espécie, sobre a sua função na vida e na atividade humana.

Há ainda outra diferença significativa da abordagem de Lukács na Estética em comparação aos estudos de juventude, nos quais predominava uma ética trágica: se nessas produções teóricas evidenciava-se uma separação entre arte e vida cotidiana, no contexto da Estética Lukács rompe com essa perspectiva de um modo que a vida cotidiana passa a ocupar uma função central em toda sua teorização. A vida cotidiana se torna, para Lukács, o ponto de partida de qualquer análise do processo do real, pois é dela que surgem os diferentes tipos de atividade, desde a mais simples produção material até o pensamento filosófico e a práxis artística.

O primário é a conduta do homem na vida cotidiana, terreno que, apesar de sua importância central para a compreensão dos modos de reação mais elevados e complicados, segue ainda em

grande parte sem estudar. O comportamento cotidiano do homem é começo e fim ao mesmo tempo de toda atividade humana. Se representamos a cotidianidade como um grande rio, pode-se dizer que dele se desprendem, em formas superiores de recepção e reprodução da realidade, a ciência e a arte, se diferenciam, se constituem de acordo com suas finalidades específicas, alcançam sua forma pura nessa especificidade – que nasce das necessidades da vida social – para então, em consequência de seus efeitos, de sua influência na vida dos homens, desembocar de novo na corrente da vida cotidiana. Esta se enriquece pois constantemente com os supremos resultados do espírito humano, os assimila a suas cotidianas necessidades práticas e assim dá então lugar, como questões e como exigências a novas ramificações das formas superiores de objetivação (LUKÁCS, 1966a, p. 12).

Lukács constrói para a sua Estética, então, uma proposta metodológica que tem como ponto de partida as situações mais elementares da vida cotidiana, que se desdobram até chegar a uma definição do estético. De acordo com esse movimento no qual o estético surge da vida cotidiana, se “afasta” dela quando realiza processos de suspensão, se autonomiza expandindo os limites e a ela retorna de maneira enriquecedora, o autor compreende dois modos de configuração do homem: o homem inteiro e o homem inteiramente configurado, sendo o primeiro deles o homem da vida cotidiana, enquanto o segundo é o homem que aparece na obra de arte, com um nível de elaboração que não encontramos na vida cotidiana.

Essa noção é a razão pela qual dizemos que o artista consegue produzir um efeito iluminador com a obra de arte: efeito que consiste na possibilidade de mostrar ao homem algo além do que ele vê todos os dias em sua experiência cotidiana - esta que com frequência é confusa, pois pertence à ordem das aparências, dos fenômenos, da resolução dos problemas da vida privada, enfim, da fragmentação. Assim, a proposta metodológica dialético-materialista de Lukács lhe permite não somente um distanciamento em relação à sua ética trágica de juventude, mas também à outras definições a respeito da Estética, tais como concepções idealistas, que a compreendem como faculdade apriorística, portanto eterna, do ser humano (LUKÁCS, 1966a, p. 240-241) ou como uma

característica própria apenas dos homens primitivos, a qual vem se perdendo com a cultura moderna (LUKÁCS, 1966a, p. 246); bem como de concepções racionalistas, que vinculam o estético a uma faculdade de conhecimento inferior e subordinada a outras formas supostamente mais altas de conhecimento, conforme já nos referimos em nosso estudo dissertativo (VITÓRIA, 2014, p. 50-51) a respeito de Baumgarten (1714-1762)<sup>54</sup>.

Lukács contesta totalmente tais concepções, afirmando a estética como uma capacidade humana fundamental, que não é inferior a nenhuma outra. Ademais, essa capacidade tão importante não é atributo do homem desde sempre, nem tampouco se restringe ao homem primitivo. Defendendo a historicidade da arte, da receptividade estética e dos próprios sentidos humanos, Lukács sustenta a ideia de que se recorremos à evolução da humanidade como espécie, facilmente pode se observar que a estética é um produto historicamente determinado, um resultado de um longo desenvolvimento vinculado pela capacidade de trabalho. A seu modo de ver, o homem precisou chegar a um grau de desenvolvimento social para começar a produzir arte, e o trabalho foi condição fundamental nesse processo.

Isso basta para explicar o relativamente tardio da aparição do estético em comparação com o trabalho: o estético supõe materialmente uma determinada altura da técnica, e, ademais, um ócio para a criação do “supérfluo”, determinado pelo aumento das forças produtivas do trabalho (LUKÁCS, 1966a, p. 251).

Nessa direção, é imprescindível assinalar que já o trabalho mais primitivo, embora tenha por intenção original a simples satisfação de necessidades, corporifica uma nova relação do singular com o gênero

---

<sup>54</sup> Nos primeiros parágrafos dos prolegômenos de sua *Aesthetica* (publicada originalmente em 1750) Baumgarten (1993, p. 95) explicita: “A Estética (como teoria das artes liberais, como gnosiologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do *análogon* da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo”. Tal filósofo reconhece de que os sentidos, as sensações, percepções e, por conseguinte, as artes formam um complexo que possui uma lógica interna própria e, por isso, podem ser compreendidos pela razão. Todavia, não se trata daquela que, na época, era considerada a forma suprema da razão – a científica –, que se ocupava dos objetos mais objetivos e concretos, mas sim de sua análoga inferior: a Estética.

(LUKÁCS, 2013, p. 207). O caráter dinâmico do desenvolvimento da generidade confere ao ser social uma condição paradoxal: ser um gênero mudo e, ao mesmo tempo, um gênero não mais mudo. Com exemplar lucidez, Lukács assim descreve tal condição: “é o gênero humano não mais mudo num modo fenomênico ainda mudo, o ser-para-si do gênero no estágio do seu mero ser-em-si” (LUKÁCS, 2013, p. 207). Portanto, mesmo que inicialmente haja no modo fenomênico do ser social um predomínio do caráter orgânico (reprodução do ser singular coincidente com a filogenética), o trabalho em sentido ontológico é, por essência, uma autogeneralização social, que permite um salto ontológico em relação à animalidade muda, bem como um pôr a si mesmo do homem - em síntese: a gênese de uma nova generidade.

O processo e a complexificação do trabalho demarcaram, no ser social, desde as espécies de homem já extintas (tais como o *Homo erectus*, o *Homo sapiens idaltu*, o *Homo neanderthalensis*, etc.) uma nova relação com a realidade pelo surgimento de uma autêntica relação sujeito-objeto, isto é, a diferenciação do homem em relação ao seu entorno. Essa separação entre o “eu” sujeito e o “não-eu” objeto se desdobrou e, ao mesmo tempo, foi intensificada nas funções psicológicas superiores<sup>55</sup>, tais como a atenção, a memória, a imaginação, o pensamento e a linguagem, as quais estão relacionadas ao desenvolvimento de uma forma ulterior de consciência<sup>56</sup>.

A linguagem, por exemplo, entendida como imagem ideal de objetividades e sua objetivação na consciência (LUKÁCS, 2013, p. 421), assim como o trabalho, é responsável pelo salto da mudez do gênero para a generidade em si do ser social. Os conceitos possibilitados pela linguagem constituíram um acervo cada vez maior e mais seguro de meios de trabalho e permitiram o desenvolvimento continuado bem como o aperfeiçoamento da atividade vital humana. Na medida em que linguagem criou condições para o engendramento de novas abstrações (o conceito, a palavra, etc.), a reação do homem ao mundo externo perdeu cada vez mais o seu caráter imediato originário e se elevou a um nível mediado por

---

<sup>55</sup> C.F VIGOTSKI L. S. A formação social da mente. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

<sup>56</sup> C.F CISNE, Margareth Feiten. **As bases ontológicas do processo de apropriação do conhecimento e seus desdobramentos para a educação infantil**. 2014. 318 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Florianópolis, 2014. Disponível em: <http://www.bu.ufsc.br/teses/PEED1042-T.pdf>

intuições, representações e conceitos subjetivos (LUKÁCS, 1966a, p. 89-90).

O próprio caráter superior da memória humana se deve ao fato de ela ser mediada: ela é baseada em signos, organizada por conceitos e assim pode operar como repositório de meios para as atividades dos homens, cumprindo uma função relacionada à conservação e ao acúmulo, bem como à possibilidade de evocar informações, experiências e conhecimentos de toda espécie. Assim ela difere da memória elementar, de base biológica e caráter involuntário e imediato, a qual também está presente nos animais, mas é superada por incorporação no ser social.

Fato é que a consciência humano-social, resultado do desenvolvimento de funções psicológicas superiores, cumpre importante papel na continuidade do ser social. Ela se desenvolve nesse processo de forma contínua, preservando o já alcançado como base para o que virá. Se a sua função de espelhamento da realidade é de suma importância no processo do conhecimento, também vale chamar atenção para o seu papel ligado à fantasia<sup>57</sup>, que justo abre possibilidades criativas, as quais se estendem até aos domínios da arte – porém, lembramos que somente mais adiante esta aparecerá como tal, isto é, em sua forma autônoma, desvinculada de outras formas de reflexo da realidade.

No momento, queremos reforçar a ideia de que o trabalho, como atividade fundante do ser social, abre caminho para uma nova conquista da realidade pelo homem. Na medida em que este passa por um desenvolvimento biológico ascendente, mais precisamente com a explicitação do gênero humano na forma da espécie *Homo sapiens*, são criadas as bases para formações mais sociais. Isto significa que, sem deixar de ser biologicamente determinado, o homem “modifica radicalmente o caráter de sua inter-relação com o meio ambiente” (LUKÁCS, 2013, p. 203), submetendo-o a uma interferência ativa (consciente e intencional), de modo a transformá-lo e, até mesmo, a produzir e aprimorar as condições da sua própria interação com o mesmo (LUKÁCS, 2013, p. 410). A atividade vital humana se diferencia da atividade produtiva animal, portanto, em diversos aspectos, pois o animal

[...] produz apenas aquilo de que necessita imediatamente para si ou sua cria; produz unilateral[mente], enquanto o homem produz universal[mente]; o animal produz apenas sob o

---

<sup>57</sup> Sobre este tema da fantasia C.F VIGOTSKI, L. S. **Imaginação e criação na infância**. São Paulo: Ática, 2009.

domínio da carência física imediata, enquanto o homem produz mesmo livre da carência física, e só produz, primeira e verdadeiramente, na [sua] liberdade [com relação] a ela; o animal só produz a si mesmo, enquanto o homem reproduz a natureza inteira; [no animal,] o seu produto pertence imediatamente ao seu corpo físico, enquanto o homem se defronta livre[mente] com o seu produto. O animal forma apenas segundo a medida e a carência da species à qual pertence, enquanto o homem sabe produzir segundo a medida de qualquer species, e sabe considerar, por toda a parte, a medida inerente ao objeto; o homem também forma, por isso, segundo as leis da beleza (MARX, 2010, p. 85).

Na criação de objetos (simbólicos e materiais) que antes não existiam, o ser humano se consubstancia enquanto tal, transforma a sua subjetividade – pois adquire novos conhecimentos e desenvolve novas capacidades – e, além disso, projeta/prolonga o seu ser nos objetos criados. Além disso, se o homem produz universalmente, o objeto por ele criado para o mundo social também possui um traço de universalidade. Por essas razões, as produções humanas também possuem um caráter mnemônico, podendo ser entendidas como signos, registros da existência humana. Lukács reafirma em sua Ontologia a especificidade do aspecto universal do trabalho humano - mesmo em sua forma mais rudimentar - e da objetividade social por ele criada. Reproduzimos as palavras do autor a seguir pela oportunidade de reforçar esta ideia:

A pedra mais rudimentarmente trabalhada, até mesmo a pedra recolhida do chão para o trabalho, já é um objeto no mundo, para o mundo do ser social: cada qual pode usá-lo. Essa se torna, nesse ponto, uma propriedade inerente à própria objetividade que os objetos naturais no plano de seu ser originário não possuem. A partir desse ponto de vista sua utilidade social é casual. (O que naturalmente não exclui sua determinação causal). A objetividade social, portanto, é sempre uma objetividade universal (LUKÁCS, 2013, p. 408).

Mas embora o ser-para-si esteja presente no devir homem do homem pela relação do singular com a generidade na atividade do

trabalho, foi a constituição de comunidades humanas cada vez mais extensas que, ontologicamente, favoreceu a consciência e a continuidade dessa conexão real. Dito de outro modo, que as atividades e objetivações dos seres singulares ganhem abrangência na vida em comunidade e se tornem parte da práxis humana e social, é condição para que os homens tomem consciência dessa práxis e de si mesmos como entes de um gênero: em síntese, para o que pertencimento ao gênero seja plenamente formado.

Essa consciência genérica passa a regular as atividades humanas de uma maneira diversa ao momento anterior do gênero (em si) e, embora inicialmente a produção da genericidade e da consciência em cada ser singular provoque a imediata identidade desses seres com a comunidade - como foi o caso das comunidades antigas que mencionamos no capítulo anterior - este processo é fundamental importância, pois inaugura a possibilidade de que esses seres idênticos se individualizem enquanto personalidade. Por conseguinte, cria-se a condição para a efetivação um segundo salto no autodesdobramento do ser social (LUKÁCS, 2013, p. 426), que envolve a realização autêntica do gênero humano para-si e, ao mesmo tempo, de individualidades não restritas à particularidade: o que chamamos de início da verdadeira história da humanidade. Daí o sentido da afirmação marxiana de que “O ser humano é, no sentido mais literal, um animal político, não apenas um animal social, mas também um animal que somente pode isolar-se em sociedade” (MARX, 1999, p. 40).

É no contexto objetivamente social que o processo do trabalho e o produto do trabalho alcançam uma generalização que vai além do homem singular e, ainda assim, permanece ligada à práxis e, através desta, ao ser do homem: justamente a genericidade. Com efeito, só em comunidades humanas, mantidas em coesão pelo trabalho comum, pela divisão do trabalho e por suas consequências, é que a mudez do gênero própria da natureza começa a recuar: o indivíduo também se torna, mediante a consciência de sua práxis, membro (não mais mero exemplar) do gênero, o qual, de início, todavia, é posto, no plano imediato, como totalmente idêntico com a respectiva comunidade existente. O decisivamente novo nesse tocante é que o pertencimento ao gênero, mesmo surgindo, via de regra, ao natural, - pelo nascimento -, é plenamente formado e tornado consciente pela práxis social consciente, já pela educação (tomada no sentido



mais amplo possível) que esse pertencimento forma, na linguagem comum, um órgão próprio socialmente produzido etc. (LUKÁCS, 2013, p. 298).

Lukács localiza justamente no desenvolvimento da comunidade a gênese da necessidade da arte em sua forma autônoma, isto é, quando o belo se separa do útil. Ela surge para responder a novas necessidades daí emergidas, e em cujo centro está,

[...] o autoconhecimento do homem, o desejo de obter clareza sobre si mesmo, num estágio de desenvolvimento em que a simples obediência aos preceitos da própria comunidade objetivamente já não era capaz de dar autoconfiança interior suficiente para a individualidade (LUKÁCS, 2013, p. 544).

Essa compreensão evidencia a arte como um produto tardio<sup>58</sup> no processo de devir homem do homem. A configuração autônoma da arte é resultado de um longo processo em que ela pôde se desprender de formas anteriores de pôr teleológico, a ponto de poder se diferenciar da ciência, assim como da magia e da religião. Com efeito, para tratar do âmbito especificamente estético é necessário explicar os vínculos e as distinções, em primeiro lugar, entre a arte e a ciência e, em segundo lugar, entre a arte e a magia e religião. Este será o nosso intuito no item a seguir.

### 3.1.1 Entre arte e ciência

Por meio de uma abordagem antropológica, Lukács (1966a) assinala que em uma etapa mais inicial de desenvolvimento, não havia uma diferença muito grande entre arte, ciência e também filosofia. Se tomarmos como exemplo os pré-socráticos ou Platão em seus primeiros diálogos, vemos que estes desenvolveram suas produções filosóficas e científicas em linguagem e autêntica intuição poética (LUKÁCS, 1966a,

---

<sup>58</sup> Fazemos uso do termo “tardio” para caracterizar o aparecimento da arte no processo do devir homem do homem, em razão de ser este o termo empregado na tradução da Estética por nós utilizada. Não há nessa escolha nenhum juízo de valor a respeito da faculdade artística. Trata-se muito mais da finalidade de demarcar a diferença de compreensão em relação a perspectivas que entendem a estética como uma faculdade *a priori*.

p. 228), de modo que não conseguimos distinguir ao certo se tais produções são filosofia ou literatura. Uma distinção mais clara e precisa entre esses âmbitos começa a surgir após um longo desenvolvimento. Ao final deste, ciência e arte se constituem como duas dimensões diferentes do conhecimento: ainda que possam existir entre elas relações e mediações, cada uma passa a apresentar uma essência que lhe é própria. A categoria que permite a Lukács realizar essa diferenciação é a da desantropomorfização.

Segundo o autor, a ciência em seus estágios mais iniciais estava carregada de projeções humanas: o homem que não tinha ainda ferramentas para entender a realidade natural interpretava a mesma de maneira antropomórfica<sup>59</sup>. Foi com o desenvolvimento da ciência que o homem aprendeu a analisar os objetos sem nela projetar os seus próprios sentimentos, juízos pré-concebidos e emoções pessoais. Assim, a ciência se volta a uma compreensão do “ser precisamente assim” dos objetos, isto é, a uma análise mais precisa e realista do objeto, em detrimento dos desejos e das representações subjetivas.

Por isso Lukács explica que a ciência é desantropomorfizadora: no campo científico é necessário que ocorra não somente uma desumanização dos objetos, mas também dos sujeitos que produzem a ciência, os quais precisam afastar os seus medos e anseios pessoais no processo de análise do objeto.

[...] uma captação verdadeiramente científica da realidade objetiva não é possível senão que mediante uma ruptura radical com o modo de concepção personificador, antropomorfizador. O tipo científico de reflexo da realidade é uma desantropomorfização tanto do objeto quanto do sujeito do conhecimento: do objeto, ao limpar seu em-si de todas as adições do antropomorfismo (na medida do possível); do sujeito, ao fazer que o comportamento deste a respeito da realidade consista em criticar constantemente suas próprias intuições, representações e formações conceituais para evitar a penetração de atitudes antropomorfizadoras que deformarão a objetividade na captação da realidade (LUKÁCS, 1966a, p. 154).

---

<sup>59</sup> Sobre esse ponto, temos o exemplo da mitologia grega que já foi suficientemente explorado no primeiro capítulo. C.F. páginas 38-40.

A objetividade na análise científica é um imperativo na ciência moderna, e embora saibamos que seu ideal de objetividade apresenta limitações, é oportuno reconhecer que a ciência, como reflexo desantropomorfizador da realidade, foi um

[...] instrumento necessário para o homem libertar-se da superstição e, pouco a pouco, ir conhecendo e dominando o mundo exterior e suas leis objetivas tal como ele é, despido dos dogmas, preconceitos e de todos os *parti pris* contidos na subjetividade humana (FREDERICO, 2013, p. 117).

Foi este o ato de coragem de Prometeu que, ao roubar dos deuses o fogo e entregá-lo aos mortais, possibilitou que estes aprendam as ciências e as artes e possam, inclusive, desvincularem-se dos deuses, como no poema “Prometheus”, de Goethe (1785):

Encobre o teu céu, ó Zeus  
 Com vapores de nuvens,  
 E, qual menino que decepa  
 A flor dos cardos,  
 Exercita-te em robles e cristas de montes;  
 Mas a minha terra/ Hás-de-ma-deixar,  
 E a minha cabana, que não construístes,  
 E o meu lar,  
 Cujos braseiros  
 Me invejas.  
 Nada mais pobre conheço  
 Sob o sol do que vós, ó Deuses!  
 Mesquinhamente nutris  
 De tributos e sacrificios  
 E hálitos de preces  
 A vossa majestade;  
 E morreríeis de fome, se não fosse  
 Crianças e mendigos  
 Loucos cheios de esperança.

Quando era menino e não sabia  
 Pra onde havia de virar-me,  
 Voltava os olhos desgarrados  
 Para o sol, como se lá houvesse  
 Ouvido para o meu queixume,  
 Coração como o meu

Que se compadecesse da minha angústia

Quem me ajudou  
 Contra a insolência dos Titãs?  
 Quem me livrou da morte,  
 Da escravidão?  
 Pois não foste tu que tudo acabaste,  
 Meu coração em fogo sagrado?  
 E jovem e bom – enganado –  
 Ardias ao Deus que lá no céu dormia  
 Tuas graças de salvação?!

Eu venerar-te? E por quê?  
 Suavizaste tu jamais as dores  
 Do oprimido?  
 Enxugaste jamais as lágrimas  
 Do angustiado?  
 Pois não me forjaram Homem  
 O Tempo todo-poderoso  
 E o Destino eterno,  
 Meus senhores e teus?

Pensavas tu talvez  
 Que eu havia de odiar a Vida  
 E fugir para os desertos,  
 Lá porque nem todos  
 Os sonhos em flor frutificaram?

Pois aqui estou! Formo Homens  
 À minha imagem,  
 Uma estirpe que a mim se assemelhe:  
 Para sofrer, para chorar,  
 Para gozar e se alegrar,  
 E para não te respeitar,  
 Como eu!<sup>60</sup>

Por sua vez, esse caráter desantropomorfizador, que é tão central na ciência, é impossível de se realizar na arte, que é substancialmente antropomórfica, visto que todos os objetos da literatura e da arte são objetos em relação com o sujeito. A presença da subjetividade humana é constitutiva da experiência estética, de modo que somente na arte é

---

<sup>60</sup> Tradução de Paulo Quintela para o livro Goethe: poesias escolhidas, organizado por Samuel Pfromm Netto (2005).

possível uma relação perfeita entre sujeito e objeto – e não pode haver arte sem essa relação. Enquanto no domínio da produção material e do conhecimento científico é possível a existência do objeto sem o sujeito, o âmbito artístico é o único campo da atividade humana no qual o objeto não existe sem o sujeito: a obra de arte, portanto, não é um objeto simplesmente, senão uma relação entre sujeito e objeto – e nisso não há nada de subjetivismo, que subordina o estético às experiências individuais. Nas palavras de Lukács:

Destaquemos em seguida o ponto mais essencial: a proposição “não há objeto sem sujeito”, que na teoria do conhecimento tem uma significação puramente idealista, é fundamental para a relação sujeito-objeto na estética. Como é natural, também todo objeto estético é em si algo que existe com independência do sujeito. Mas entendido desse modo, o objeto não existe mais que materialmente, não esteticamente. Se considerar sua positividade estética, então se põe ao mesmo tempo um sujeito estético, pois a essência estética do objeto consiste, como temos dito várias vezes, em evocar certas vivências no sujeito receptor por meio da mimese, que é uma forma específica de reflexo da realidade objetiva. Ao prescindir disso, a formação estética deixa de existir como tal; será um bloco de pedra, ou de tela, um objeto como qualquer outro, que sem dúvida existirá como tal objeto independentemente de toda consciência, de toda subjetividade. A proposição “não há objeto sem sujeito” se refere pois exclusivamente a natureza estética de tais formações (LUKÁCS, 1966b, p. 231).

Ao destacar a relação entre objeto e sujeito no campo artístico, Lukács pretende evidenciar a perspectiva realista de arte, na qual tudo existe em função da subjetividade humana. O realismo pede ao artista, por um lado, uma investigação da realidade e, por outro lado, uma busca, na realidade, daqueles momentos em que se faz visível a relação com o homem, a fim de que se crie uma realidade atravessada de subjetividade, na qual tudo apareça em relação aos homens.

### 3.1.2 Entre arte e Magia/Religião

Assim como na relação com a ciência, Lukács assinala que em estágios muito primitivos não havia uma diferenciação muito grande entre a arte e a magia e religião, de maneira que as primeiras manifestações estéticas foram de ordem mágica. Exemplo disso se dá na dança: os povos primitivos que dançavam, não o faziam por razões de ordem estética, mas sim com finalidades práticas, de caráter mágico: por acreditarem que a dança poderia produzir alguns efeitos, tais como a chuva ou o sucesso em atividades de caça. De fato, há uma semelhança entre arte, magia e religião, que consiste no fato de que todas elas possuem caráter antropomórfico, posto que suas aspirações trafegam entre os sujeitos: tratam de mostrar o mundo em termos humanos e não de forma objetiva ou prática.

É somente quando o a humanidade começa a desfrutar de manifestações - como a dança por exemplo - a despeito desse efeito mágico sobre a realidade, se dá a gênese do caráter autônomo do reflexo estético. Nesse momento, o homem começa a se interessar pelos reflexos por eles mesmos - e a arte é reflexo porque é ficção, e não realidade efetiva. O reflexo artístico em Lukács é mimese, está tomado pela realidade, porém não se identifica com a realidade efetiva. Pelo contrário, toda expressão artística cria uma realidade própria, sem se remeter a determinados efeitos externos, na vida cotidiana. Por sua vez, a magia pretende ir mais além do reflexo e ter uma relação de influência sobre a realidade cotidiana, mais precisamente, influir sobre as forças e poderes ocultos que dominam a vida humana, e eliminá-los quando é necessário ou inibi-los pelo menos (LUKÁCS, 1966c, p. 18).

Mas que na arte se produza uma interrupção das finalidades práticas, isso não significa que não exista nenhuma relação entre arte e ética ou política, por exemplo (muito embora estas relações sejam muito distantes e mediadas). Sem dúvida há um antes e um depois na experiência estética e a arte pode servir como uma valiosa referência ética, conforme já mencionamos em nosso primeiro capítulo. Entretanto, não é uma necessidade incondicional que os efeitos provocados pela mimese artística se convertam em atos reais dos sujeitos. Por essa razão, Lukács define a arte, assim como a filosofia, como forma pura de ideologia:

A peculiaridade ontológica da arte - aqui um fenômeno paralelo à filosofia, que de resto possui uma constituição totalmente oposta a ela - consiste

em que ela, por sua intenção essencial, não está direcionada para a práxis diária imediata, mas cria formações miméticas, cujo conteúdo e cuja forma podem se tornar muito significativos no enfrentamento e na resolução de conflitos ideológicos. Claro que só podem, não precisam (LUKÁCS, 2013, 545).

Outra diferença fundamental entre esses campos consiste no fato de que a arte é antropomórfica e imanente, enquanto a magia e a religião são antropomórficas e transcendentais. A arte, experiência sensível, é vinculada ao âmbito terrenal. É mundana e não pretende ir a um mais além deste mundo ou a uma realidade de caráter ideal. É fictícia, e insiste nesse seu caráter, pois não quer ser confundida com a realidade efetiva. Nesse sentido, o sujeito da experiência estética sempre retorna à vida cotidiana, pois a experiência estética não pretende absorvê-lo, ao passo que o êxtase religioso tem por intenção arrancar o sujeito da realidade terrenal e projetá-lo a outra esfera, de ordem transcendente, espiritual – supostamente uma realidade mais verdadeira que a profana.

O estético está, pois, presente em si; para conquistar seu autêntico Ser-Para-Si tem que perfurar a oclusão transcendente, tem que pôr como fim “último” e único verdadeiro nestes contextos a evocação da autoconsciência humana. A origem do estético é, pois, também aqui uma secularização, um fazer-terrenal, um pôr ao homem no centro. O princípio antropomorfizador não é aqui nenhuma limitação do horizonte, nenhuma deficiência, nenhuma falsa projeção em um mundo de objetos mágico-fictícios, senão o descobrimento de um mundo novo para o homem: o mundo do homem (LUKÁCS, 1966a, p. 294).

Esse tratamento da relação entre arte e magia ou religião leva Lukács a uma discussão, muito inspirada em Goethe, sobre a alegoria e o símbolo. A diferença entre os dois conceitos, para o autor, consiste em que a alegoria parte de algo universal para um exemplo concreto. Segundo Lukács, a alegoria é uma forma de arte em que o particular está subordinado a uma ideia abstrata (política, religiosa, moral) – e isso vincula a sua compreensão acerca da alegoria àquela ideia que já mencionamos no primeiro capítulo a respeito da subordinação da arte à teoria na chamada literatura de ilustração. Já vimos que essa forma de

vinculação implica ao artista uma repetição de motivos e técnicas. Na visão lukácsiana de arte e literatura, espera-se que o artista não repita o que já está feito: preza-se pelo elemento de novidade. O artista é um investigador, e a ele cabe descobrir coisas novas no mundo, bem como inventar técnicas novas. Parte da polêmica de Lukács frente ao naturalismo e ao realismo socialista se relaciona a esse viés estético que diz ao artista como proceder e não lhe deixa espaço para a originalidade pessoal.

Lukács assinala que a origem da alegoria é religiosa e que a arte em seu desenvolvimento precisou se afastar dessa alegoria para tornar-se autônoma, para ter um sentido próprio. O símbolo, em contraposição, parte do particular e busca nele o geral, sem a mediação do abstrato. É um trabalho concreto com os materiais, sem a necessidade de um elemento teórico, filosófico, religioso. De modo geral, a defesa radical do símbolo por Lukács está circunscrita na defesa da peculiaridade da arte e da literatura como um mundo próprio, que não depende de algo superior para existir. Para realizar essa defesa, Lukács se apoia em uma visão muito materialista, terrenal, em favor da vitalidade, e não da transcendência e da morte. Ele afirma que toda grande obra de arte proclama um *memento vivere* (lembra-te de viver) – invertendo assim o motivo do ascetismo cristão medieval: *memento mori* (lembra-te de que vais morrer).

Já Goethe, nos Anos de aprendizado, havia feito essa inversão quando apresenta, na segunda metade do livro, o Salão do Passado – um salão cuja entrada, com suas esfinges de granito e seus batentes de bronze, preparava para um “espetáculo austero, senão terrível” (GOETHE, 2006, p. 513). Qual não seria a surpresa de Meister ao ver que no interior do salão “arte e vida suprimiam toda lembrança de morte e sepulcro”? (GOETHE, 2006, p. 513).

Diante da porta, sobre um sarcófago luxuoso, via-se a estátua de mármore de um homem venerável recostado numa almofada. Tinha à sua frente um rolo manuscrito para o qual parecia olhar com serena atenção. De tal modo estava disposto esse rolo que se podiam ler comodamente as palavras que continha. Estava escrito: “Lembra de viver” (GOETHE, 2006, p. 513).

Tal é a visão de Lukács acerca da arte autônoma: uma produção que nasce da vida terrenal e a ela se orienta. A autêntica obra de arte é sempre um sussurrar aos nossos ouvidos: lembra-te de viver...



Decerto, um dos pontos mais importantes da teoria de Lukács é a ênfase sobre a autonomia da obra de arte. Segundo o filósofo húngaro, a arte apresenta duas facetas: por um lado ela é autônoma e, por outro lado, está condicionada pela sociedade e pela história. Abordaremos outros aspectos a respeito do processo de autonomização da arte no item a seguir.

### **3.1.3 Desenvolvimento da arte como autônoma**

A primeira etapa desse desenvolvimento identificada por Lukács (1966) é aquela em que a arte constitui uma Mimese sem mundo: o autor se refere aqui às primeiras manifestações estéticas, por exemplo, a dança ou as pinturas paleolíticas, isto é, manifestações de povos que não apresentavam uma organização social. Se voltamos ao homem primitivo, vemos que ele sabia imitar animais ou pintar suas figuras com bastante perfeição (forma, cores, proporções adequadas), mas não sabia construir um mundo com isso: trata-se de elementos soltos, sem relação com as partes. Era difícil para esses povos pensarem em termos de uma organização, porque sua vida cotidiana estava organizada pelo caótico e pelo contingente. Foi necessário constituir um salto no processo de evolução do gênero humano para que o desenvolvimento seguinte fosse possível.

Da primeira etapa, Lukács faz um salto até fase da Ornamentística sem mundo: Não há aqui uma grande preocupação com a reprodução do em-si, das características próprias dos elementos da realidade, de maneira que ocorre um afastamento em relação à mimese. O que fazem os artistas primitivos dessa época é encontrar uma organização dos elementos que, em primeiro termo, eram de caráter geométrico, ou seja, formas abstratas, a exemplo da arte egípcia.

Chama a atenção o fato de que nesta etapa não seja importante a representação do ser humano, e que os elementos apareçam hierarquicamente unidos no modo geométrico. Trata-se de um tipo de sociedade predominantemente agrária e, por essa razão, já não desenvolve atividades soltas, contingentes, senão que supõem um ritmo de trabalho rígido, com ciclos e com uma certa visão do trabalho. Isso supõe uma organização social em que o indivíduo não tenha uma autonomia. O artista dessa etapa resolveu algumas questões de hierarquia, estruturação, ordenamento – e com o tempo, a ornamentística foi se separando da geometria e tomando formas cada vez mais livres. Porém, isso ainda não

conforma um mundo. Trata-se de uma arte predominantemente ornamental e, portanto, não autônoma.

Enquanto na mimese os elementos particulares não estavam relacionados com um genérico, na ornamentística ocorre que o geral não dá lugar à individualidade dos elementos. Era preciso passar a um nível mais alto de relação entre o universal e o particular, que recuperasse a liberdade dos elementos particulares. Era necessário que se produzisse uma terceira etapa, chamada de Arte criadora do mundo, cuja gênese Lukács localiza na arte grega antiga. Ele identifica a autonomização da arte na antiguidade em relação com um gênero literário particular: a tragédia, que tem uma origem religiosa: o rito, o sacrifício destinado ao deus Dionísio – e aqui nos remetemos novamente à distinção entre alegoria e símbolo.

A passagem da alegoria ao símbolo se produz quando o artista e o público deixam de representar a obra em relação com algo transcendente e encontram prazer na representação. Para tanto, foi necessária uma sociedade muito mais complexa e relativamente mais livre, como a grega, para que se realizasse esse tipo de estrutura. A arte se torna mais complexa, porque a estrutura da sociedade tem uma complexidade muito maior. A tragédia antiga, para Lukács, marca pontos importantes na história da espécie. Nela, o homem se enfrenta com os deuses: é uma vítima dos deuses. Como ser individual, sofre porque o universal o domina. A tragédia é o momento em que o homem diz que tem a razão e os deuses não a tem. A exemplo disso, o Prometeu, de Ésquilo se mostra como uma figura intermediária entre os deuses e os humanos: um criador de homens, que acredita ter ele a razão, e não Zeus. Esse é um ponto em que a humanidade começa a possuir e se sentir segura a respeito de uma estrutura, de um âmbito próprio que ele mesmo está começando a consolidar: o âmbito social. Este, que não é nem a natureza prévia ao ser social, nem a transcendência da magia e da religião, mas um âmbito propriamente humano.

A arte grega foi a primeira que colocou ao centro o ser humano – e as estátuas gregas são, sobretudo, imagens do corpo humano relacionado à beleza. Por isso, Lukács entende a Arte criadora de mundo como uma arte antropomórfica, na qual a realidade é vista em termos humanos e o homem está no centro da representação artística. Lukács a chama “arte criadora do mundo” porque considera que, em relação com essa autonomia do homem a respeito de sua existência material e em relação com o retrocesso das barreiras naturais, a arte se converte num mundo que tem leis próprias, que não mais está em uma relação de dependência com a religião, com o mito, a magia. Pela primeira vez a arte

apresenta um caráter somente terrenal, imanente, e rompe com o transcendente. A respeito da ruptura com o transcendente, vale transcrever o que Lukács diz a respeito de Goethe no fechamento de sua Estética:

O próprio Goethe sempre se esforçou para eliminar toda orientação transcendente do pensamento, poesia e ação, e para tornar essas capacidades efetivas órgãos de uma comunhão humana consistente e abrangente. Goethe sabia que a necessidade religiosa só pode ser extinta quando o homem consegue converter em elementos significativos de uma vida significativa, todas as energias espirituais e psíquicas que até agora só puderam viver em formas religiosas. Assim Goethe entende o sentimento religioso quando fala de religião, e também devemos entender os seguintes versos de Goethe, com os quais entendemos concluir com dignidade nossas reflexões: Quem possui ciência e arte/ Também tem religião/ Quem não possui nenhuma/ Que tenha uma religião (LUKÁCS, 1967, p. 576).

Se perguntarmos que função tem a arte depois que ela se torna autônoma, a resposta que encontramos no ponto de vista lukácsiano é de que a arte conseguiu que o homem olhasse o mundo como algo que não lhe é externo – e aqui há uma primeira relação entre trabalho e arte. Através do trabalho, conseguiu a humanidade criar um espaço próprio, que não é idêntico com a natureza. O homem cria um âmbito propriamente humano quando exterioriza a sua subjetividade e o seu conhecimento em práxis e objetivações que se inserem na complexa teia de uma vida cada vez mais social e vão desde o pôr teleológico primário do trabalho até pôres teleológicos mais desenvolvidos (estejam eles relacionados ao âmbito da reprodução social ou da orientação dos homens no enfrentamento dos seus conflitos e dramas surgidos na vida cotidiana).

Ou seja, desde a pedra mais rudimentarmente trabalhada até expressões da personalidade (ideias, sentimentos, etc.) efetivas nos domínios da arte, por exemplo, estamos tratando da esfera do ser social, ainda que esta jamais elimine seus vínculos com as dimensões orgânica e inorgânica da vida. Retomamos aqui a categoria de primeira natureza e segunda natureza, com as quais Lukács trabalha em A teoria do romance: a natureza externa, anterior a nós, e o ser social como segunda natureza.

O homem criou um espaço próprio – aquilo que chamávamos um *ethos*, um ambiente humano. No que diz respeito à arte, esta busca aqueles momentos, aqueles fatores na vida, nos quais o mundo parece ser adequado para o homem. Nos quais o homem se sente no mundo como em sua casa.

Isso quer dizer que por de trás de qualquer atividade artística se encontra a questão: até que ponto é realmente este mundo um mundo do homem, um mundo que ele pode afirmar com mundo próprio, adequado a sua humanidade? (LUKÁCS, 1966a, p. 254)

Além da determinação na qual a arte vincula o mundo como adequado ao homem, outra determinação que vale destacar é a da arte como uma estrutura na qual aparecem as marcas do sujeito que produz e que recebe a obra de arte. Justamente para não ser uma estrutura coisificada, a arte precisa estar carregada de subjetividade. Já mencionamos anteriormente que o sujeito tem uma tomada de posição frente ao objeto artístico: na arte, diferente da ciência, toda representação, todo o reflexo, inclui uma tomada de posição a respeito do mundo. Não uma posição política, uma definição de caráter ético, mas uma visão de mundo em toda obra de arte, sem a qual a realidade apareceria como um fato bruto. Há uma vinculação muito estreita entre esse problema e a questão do efeito desfeticizador na obra de arte.

Uma noção fundamental para essa discussão é a de que o homem possui uma essência genérica. Tomando categorias de Feuerbach (1804-1872), o jovem Marx (2010) falava de ser genérico (*Gattungsein*), consciência genérica (*Gattungsbewusstsein*) e essência genérica (*Gattungswesen*). O ser genérico é a situação em que sem encontra a história da humanidade em um momento determinado; existe também uma consciência que está historicamente limitada: o homem, dentro de sua época, pode chegar a certo nível de consciência, mas não pode ir mais além do que a sua época lhe permite. E a essência genérica é algo latente, que somente pode ser compreendido *post festum*. É algo que representa o futuro da humanidade e a humanidade nem sempre é consciente disso.

Quando o homem está alienado, tal essência genérica é projetada em uma figura divina. O fetiche, portanto, é a essência genérica alienada em um âmbito transcendente. E à arte cabe a tarefa de realizar o contrário: baixar do céu à terra e mostrar aos homens o mundo imanente, bem como a possibilidade de uma vida nesse âmbito.

Marx descreveu plasticamente - a propósito da mercadoria - o fenômeno da fetichização: “É a determinada situação social dos homens o que toma aqui para eles mesmos a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas”. Uma das grandes prestações da arte - sobre a qual ainda haverá que dizer muito - consiste em dissolver tais fetiches, isto é, em expressar inequivocamente as relações sociais como relações entre os homens. Só assim pode se expressar evocadoramente de acordo com suas verdadeiras proporções a contraditória unidade dialética do externo e interno, do social e pessoal (LUKÁCS, 1966b, p. 265).

Há diferentes modos pelos quais a arte produz esse efeito desfetichizador sobre os homens: em primeiro lugar, ao romper com o pensamento cotidiano, a arte trata de desautomatizar a percepção do homem acerca da realidade. Lukács sublinha que deveríamos ver ao mundo como algo estranho, não o aceitar naturalmente. Assim, ao possibilitar um nível de consciência mais alto que o da vida cotidiana, toda obra de arte verdadeiramente inovadora produz o efeito de que o mundo se mostra ao homem de um modo mais lúcido. Em segundo lugar, a arte mostra o mundo como mundo do homem numa etapa determinada, de modo que o indivíduo pode se generalizar e confrontar sua existência com um momento da saga do gênero humano figurado pela arte. Esta elevação do meramente singular para o campo da particularidade é condição para o desenvolvimento do caráter social da personalidade humana.

O caráter humano explicitado na obra de arte é o que nos permite, ao acessar as obras do passado, ter uma identificação com elas, ainda que pertençam a uma época em particular. Isso ocorre devido a um duplo caráter: os grandes personagens na arte e na literatura são bastante gerais para que continuemos nos identificando com eles e bastante particulares para que sejam únicos e se cruzem entre o universal e o particular – e aqui nos referimos à definição da categoria de “tipo”, como representação artística na qual se fundem “[...] o concreto e a lei, o elemento humano eterno e o historicamente determinado, o momento individual e o historicamente universal” (LUKÁCS, 2009a, p. 106). Ainda sobre o “tipo”, ocorre na representação artística o seguinte:

[...] o que em termo médio da vida cotidiana é mero fato externo, *factum brutum* posto ante o homem, aparece aqui em sua mais profunda necessidade; não só se revela a necessidade objetiva, histórico-social, senão também a relação dessa necessidade ao homem mesmo, a seu próprio desenvolvimento, a sua própria riqueza, a sua própria grandeza interior. Assim a necessidade, sem perder nada de seu carácter objetivo, se converte em uma necessidade mais profunda: a profunda verdade da vida, o fato de que o mundo circundante, os conflitos e destinos que nascem dele não representam nenhum azar grosseiro e externo, senão que a totalidade destes fenômenos desdobra propriamente as possibilidades mais autênticas e importantes da interioridade do homem, e lhe converte, embora às vezes de modo trágico, no que propriamente é ele mesmo em sua última interioridade, como produto, al mesmo tempo, de uma evolução histórico-universal (LUKÁCS, 1966b, p. 196).

Quando não há em um personagem esse cruzamento entre universal e particular, isto é, quando nele não há relação alguma com os destinos do gênero humano, mas uma restrição a refletir particularidades efêmeras, esse personagem é esquecido pela história da literatura - como ocorre com escritores que em seu momento atual foram exitosos, desempenharam certo papel no enfrentamento e na resolução de conflitos sociais de sua época, mas que não conseguiram permanecer na história da literatura (LUKÁCS, 2013, p. 545). Para que uma obra produzida por um sujeito particular seja uma obra importante na literatura, ela precisa, em terceiro lugar, ir mais além das circunstâncias desse sujeito e tecer certa universalidade, entendida como capacidade de tomar distância das circunstâncias mais imediatas e generalizar a visão das coisas.

A autêntica arte visa mostrar como o homem meramente particular alça-se a uma individualidade (genérica), que pode se tornar um elemento indispensável na construção do gênero humano, um destino humano. Nesse caso, o efeito desfeticizador se deve ao fato de a obra de arte afastar o indivíduo de sua conjuntura e permitir que ele tenha uma visão mais ampla da vida cotidiana, passando de um estado de consciência em-si, que trata de conservar as coisas, a uma consciência para-si, que vislumbra o que a humanidade pode vir a ser, isto é, a sua essência genérica. Aristóteles (384 a. C. – 322 a. C.), de modo muito acertado e

válido até os dias de hoje, declarou em sua Arte Poética o que, para Lukács (2013, p. 546), é a essência e o modo da objetividade da mimese artística: “[...] é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade” (ARISTÓTELES, 2001, p. 14). Nesse sentido, a arte poderia ser entendida como memória de um sonho, de algo que ainda não foi, mas pode vir a ser.

A relação da literatura com a essência genérica da humanidade está vinculada a um dos pontos centrais da Estética lukácsiana: o da definição da arte e literatura como memória da humanidade. Lukács entende que as obras historicamente relevantes são as que seguem dizendo algo ao homem no presente. As grandes obras na literatura, então, não se explicam pela base material - embora surjam dela -, mas uma obra é grande quando rompe com a base material que a produz e vai além de seu tempo. Porque o que sustenta essas grandes obras não é a circunstância histórica, mas a essência genérica, o fato de que na evolução da humanidade seguem dizendo algo importante. E o leitor de outra base social pode se apropriar dessa sabedoria depositada nas obras de arte por meio do estabelecimento de uma relação catártica com as mesmas, pois, “Ontologicamente, ela [a catarse] é o elo de mediação entre o homem meramente particular e o homem que almeja ser, de modo inseparável, simultaneamente individualidade e ser genérico” (LUKÁCS, 2013, p. 546).

Trataremos com mais atenção sobre o tema da arte como memória da humanidade no item que se segue.

### 3.2 ARTE E MEMÓRIA: AUTOCONSCIÊNCIA E EXPERIÊNCIA NA MODERNIDADE

Conforme já discutimos no estudo dissertativo (VITÓRIA, 2014), há uma relação entre arte, vida cotidiana e memória. Esta relação oferece elementos importantes para a questão da perenidade das obras artísticas e foi um tema que Lukács muito perseguiu.

Para o filósofo húngaro, os objetos artísticos, produtos da atividade humana criadora, são sínteses de uma série de abstrações e generalizações das mais diversas capacidades espirituais e sensíveis dos homens, fundadas na materialidade da vida e, ao mesmo tempo, parte dela. Decerto que tal caracterização pode ser estendida, em maior ou menor medida, a outras tantas criações humanas. No entanto, ao longo deste capítulo buscamos ressaltar algumas das particularidades da

dimensão estética como uma das formas pelas quais a humanidade pode se tornar consciente de si como gênero humano.

Uma grande diferença que podemos assinalar incide na fruição dos diferentes objetos artísticos e não-artísticos. Enquanto a fruição de alguns objetos não-artísticos se dirige à própria vida cotidiana, de modo que os conhecimentos mobilizados pelo indivíduo em sua fruição podem ser automatizados e a fruição pode ocorrer em concomitância com outras atividades, no caso da arte, ou seja, na experiência estética, o indivíduo precisa direcionar sua atividade para além do imediato, elevar-se do cotidiano, mobilizando forças espirituais e sensíveis que não podem ser automatizadas em absoluto (mas apenas em certa medida).

Nessa transcendência relacionada à obra de arte também se faz necessária e está implicada uma diferente experiência com o próprio tempo, mais voltada à sua dimensão qualitativa, que se aproxima da ideia de “intensidade e inovação” (GAGNEBIN, 2014, p. 242) ou de momento oportuno – o *Kairós*, que Walter Benjamin<sup>61</sup> (1892-1940) costumava contrapor em sua crítica à ideia de um *chronos* linear e indiferente, de natureza puramente quantitativa. Essa diferente experiência com o tempo configura uma interrupção ou suspensão em meio à fugacidade da vida cotidiana e, por consequência, propõe novas possibilidades de compreensão do passado (cujo sentido pode sempre revelar-se outro), um chamado à vida presente - o “memento vivere” - e ao mesmo tempo, um vislumbre do que o homem pode vir a ser no futuro. Por essa razão, diz Meister a respeito do Salão do Passado: “Quanta vida – exclamou ele – neste Salão do Passado! Poder-se-ia muito bem chama-lo Salão do Presente e do Futuro. Assim foi tudo, e assim tudo será! Nada é efêmero, salvo aquele que goza e contempla” (GOETHE, 2006, p. 514).

Lukács (1966, p. 212) afirma que, embora na entrega imediata ao efeito de uma autêntica obra de arte parecem silenciar-se os interesses da vida cotidiana – e de fato, disso depende que o homem estabeleça uma relação real com a arte – essa supressão das finalidades da vida cotidiana é apenas transitória, meramente temporal. A relação do homem com a arte não se reduz a esse único momento, por imprescindível que ele seja. Isto

---

<sup>61</sup> Cientes das diferenças que marcam e definem as posições teórico-práticas de Lukács e Benjamin, consideramos possível incorporar neste item algumas contribuições teóricas de Benjamin e alguns de seus comentadores, devido à importância e ao empenho conferido por Lukács e Benjamin à questão estética com uma base comum na teoria marxiana, tendo em vista a necessária tarefa de compreender a dinâmica moderna capitalista e os desdobramentos das questões estéticas na modernidade para a formação humana.



é, não obstante o afastamento da vida cotidiana que a arte possibilita, é nesta mesma realidade objetiva que se situa o ponto chegada da experiência estética.

[...] o efeito catártico-transformador da obra de arte [...] se refere em última instância ao homem inteiro como todos os seus desejos, suas aspirações, finalidades, interesses, etc. Toda grande obra de arte proclama em última instância um “memento vivere”, como a sala do passado no *Wilhelm Meister* goethiano. As intenções do efeito catártico das grandes obras de arte não tendem de modo algum a matar essas tendências vitais, senão que, pelo contrário, a depuração assim alcançada das paixões opera como transformação de seus conteúdos, suas orientações ou seus objetos, e não as eliminando da vida dos homens; e até pode reforçar essas paixões, extensiva e intensivamente, mediante a confirmação que lhes dá o mundo artisticamente conformado. (LUKÁCS, 1966c, p. 212).

Assim, a elevação do cotidiano na experiência estética tende a produzir uma ampliação e um aprofundamento da individualidade cotidiana imediata. Uma feliz experiência com a arte aponta, portanto, para um enriquecimento objetivo e subjetivo da individualidade, sem jamais conduzi-la para fora de si mesma (LUKÁCS, 1978, p. 270). A eficácia da obra de arte, para Lukács, reside no fato de que na experiência estética o indivíduo é elevado da singularidade meramente particular à particularidade estética (síntese de singular e universal):

Ele experimenta realidades que, de outro modo, na plenitude oferecida pela época, ser-lhe-iam inacessíveis; suas concepções sobre o homem, sobre suas possibilidades reais positivas ou negativas, ampliam-se em proporções inesperadas; mundos que lhes são distantes no espaço e no tempo, na história e nas relações de classe, revelam-se-lhe na dialética interna daquelas forças cujo jogo exterior oferece-lhe a experiência de algo que lhe é bastante estranho, mas que ao mesmo tempo pode ser posto em relação com a sua própria

vida pessoal, com a sua própria intimidade (LUKÁCS, 1978, p. 270).

Ainda sobre o prazer estético, Lukács explica que este permite aos sujeitos adentrarem uma “realidade” intensiva, isto é, uma “realidade” livre da descontinuidade e fragmentação características da experiência obtida na pura vida cotidiana, visto que a concepção e relação com o tempo é diferente no âmbito do prazer estético. Porém, a particularidade no ato estético do desfrute da arte depende da particularidade da individualidade da obra artística (LUKÁCS, 1978, p. 271). Assim, quanto mais intensa for a representação da individualidade na obra de arte, mais intensa tende a ser a realidade vivida na experiência estética e, portanto, maior tende a ser a eficácia da obra artística.

Embora Lukács reconheça um movimento de afastamento e retorno de uma realidade extensiva para uma realidade intensiva e, em decorrência disso, um “antes” e um “depois” na eficácia estética, ele não está admitindo com isso que o “homem se torna diretamente um outro homem no prazer artístico e através dele” (LUKÁCS, 1978, p. 271). A experiência estética não anula as suas experiências anteriores, senão que estas continuam operando nos sujeitos mesmo em face de qualquer transcendência que a arte possa proporcionar. Pois quando falamos em transcendência, dizemos de um nível e estado diferente de consciência e sensibilidade e não de uma separação da realidade material que, reiteramos, é ineliminável da vida dos sujeitos.

Além de não serem eliminadas as experiências anteriormente adquiridas - pois, do contrário, não haveria memória -, no prazer estético estas mesmas são confrontadas com a realidade refletida pela arte, pois para Lukács (1978, p. 272), há uma “correspondência que se estabelece entre duas totalidades, entre a totalidade da representação concreta e aquela da experiência adquirida”. A falta desta correspondência afeta a eficácia da obra artística, e disso muitas vezes resulta que a obra não tenha uma boa recepção por parte do seu público.

Nenhum sujeito se encontra em face da obra de arte como tábula rasa. Torna-se inteligível, então, o fato de que quando se produz a eficácia, nasce frequentemente uma luta entre experiências passadas e novas impressões provocadas pela arte. [...] A eficácia da grande arte consiste precisamente no fato de que o novo, o original, o significativo, obtém a vitória sobre as velhas experiências do sujeito receptivo (LUKÁCS, 1978, p. 272).

A eficácia de algumas obras de arte também pode ter um caráter mais direto e linear, de modo que o enriquecimento provocado no “depois” se manifesta na forma de alguma ação mais imediata. Se por um lado tal aspecto não retira o valor artístico de determinada obra artística, por outro lado seria equivocado reduzir o julgamento estético a este tipo de eficácia (LUKÁCS, 1978, p. 273-274). O filósofo húngaro se atenta, acima de tudo, para a eficácia social e humanista da arte, que está ligada ao despertar e elevar da autoconsciência humana, o que só é possível devido ao caráter altamente subjetivo do reflexo artístico. Diferentemente de outras formas de reflexo, como por exemplo o científico, ao refletir a realidade, os objetos artísticos transformam o ser em-si da objetividade em um ser para-nós. E mais:

[...] quando o sujeito receptivo experimenta uma tal realidade em si, nasce nele um para-si do sujeito, uma autoconsciência, a qual não está separada de maneira hostil do mundo exterior, mas antes significa uma relação mais rica e mais profunda de um mundo externo concebido com riqueza e profundidade, ao homem enquanto membro da sociedade, da classe, da nação, enquanto microcosmos autoconsciente no macrocosmos do desenvolvimento da humanidade (LUKÁCS, 1978, p. 275).

A possibilidade de formação de uma autoconsciência genérica em cada ser singular na experiência estética evidencia a relação entre arte e memória. Ao se reconhecerem e se sensibilizarem, identificarem como também suas as emoções, as questões e os dramas expressos por uma obra artística, os indivíduos além de alimentarem sua singularidade com elementos de humanidade, podem também tornar-se conscientes de que sua existência se constitui, outrossim, de uma dimensão coletiva, de uma história universal, por mais que a experiência moderna os remeta ao sentimento de solidão e desconexão dos seres singulares com relação a um todo. Esse reconhecimento que a arte proporciona é o que favorece a perenidade das formas artísticas.

Curiosamente, já na Antiguidade clássica, na Teogonia de Hesíodo (750 e 650 a.C), encontraremos uma menção muito simbólica acerca da memória. Representada pela deusa Mnemosine, a memória é cantada no próêmio à origem dos deuses, o Hino às musas, como mãe das nove musas das artes gregas e, ao mesmo tempo, como rainha das colinas

da ilha de Eleutera - nome que em grego pode ser traduzido por Liberdade.

Na Piéria gerou-as, da união do Pai Cronida,  
 Memória rainha nas colinas de Eleutera,  
 para oblvio de males e pausa de aflições.  
 Nove noites teve uniões com ela o sábio Zeus  
 longe dos imortais subindo ao sagrado leito.

Quando girou o ano e retornaram as estações  
 com as minguas das luas e muitos dias findaram,  
 ela pariu nove moças concordes que dos cantares  
 têm o desvelo no peito e não-triste ânimo,  
 perto do ápice altíssimo do nevoso Olimpo,  
 aí os seus coros luzentes e belo palácio.  
 Junto a elas as Graças e o Desejo têm morada  
 nas festas, pelas bocas amável voz lançando  
 dançam e gloriam a partilha e hábitos nobres  
 de todos os imortais, voz bem amável lançando  
 (HESÍODO, 2001, p. 88).

A ideia de as artes serem filhas da memória pode ser facilmente associada ao fato de que elas constituem um valioso legado cultural, na medida em que guardam e transmitem, de geração em geração, com beleza e profundidade, as experiências (paixões, sofrimentos, dilemas, dúvidas, alegrias e tristezas) a que todo o sujeito, em qualquer tempo e lugar, está condicionado a viver. Assim, o autêntico artista, embora seja um indivíduo do seu tempo, ou melhor, que produz sua vida, sente, pensa e age em meio às mesmas condições materiais e espirituais de seus pares, é aquele que consegue captar elementos de universalidade e condensá-los de uma forma particular em sua produção, de maneira que sua obra produz ressonâncias para além da imediatez do presente. O artista ocupa o lugar, ao mesmo tempo, de confidente e porta-voz da humanidade.

E talvez a relação entre arte, memória e liberdade a que Hesíodo alude tenha um duplo caráter: por um lado, o homem só é capaz de expandir sua memória na arte quando se encontra relativamente livre, no sentido de que não precisa ocupar-se inteiramente da manutenção de sua existência física. Quando o homem produz livre da carência física, produz de maneira geral e sabe aplicar a cada objeto a lei própria desse objeto em particular – produz de acordo com as leis da beleza. A produção livre, que respeita a imanência de seu objeto, ou seja, uma produção de acordo com as leis da beleza, permite ao homem chegar a um nível mais alto de

consciência possível. Isso ocorre de maneira mais perfeita na literatura e na arte. Por essa razão, quando estamos diante de uma autêntica obra de arte podemos sentir orgulho de que a humanidade pôde produzi-la; por pertencermos a uma espécie que é capaz de criar algo assim. E embora a história da humanidade seja uma história da exploração, da luta de classes, em alguns momentos essa mesma humanidade foi capaz de fazer coisas que nos orgulham enquanto espécie.

Por outro lado, trata-se de um potencial libertador da memória, no qual, tudo aquilo que a memória conserva, seja na arte ou por outras vias, se insere na dinâmica do lembrar e do esquecer individual e coletivo. Acessar as histórias que os bens culturais contam, seja para lembrar seja para esquecer - pois o esquecimento feliz é aquele adquirido por um profundo processo de lembrar (GAGNEBIN, 2014, p. 231) -, possibilita aos indivíduos e grupos sociais dar lugar a novas identidades e formas de autoconsciência, assim como a novas ações e posições no mundo.

Aqui vale um pequeno adendo acerca de Funes, personagem de Borges (1899-1986) que, após se recuperar de uma queda, passou a apresentar prodigiosa memória e percepção. O escritor argentino foi perspicaz em salientar o quanto tais faculdades levadas ao extremo podem ser danosas, a ponto de tornarem o presente “quase intolerável, de tão rico e nítido” (BORGES, 1994–2007, p. 104). A propósito, quão perturbadora deve ser a vida de alguém que possa absorver todas as informações do ambiente e tenha por ricas e nítidas também todas as suas memórias, desde as mais antigas até as mais corriqueiras? De alguém para quem “Dormir é distrair-se do mundo”? Por fim, de alguém para quem talvez um dos únicos meios de evitar registrar novas informações seja deixar de acender a vela à noite? Pois tudo o que Funes pensava, percebia ou imaginava permanecia registrado. Nada se apagava.

Não só lhe custava compreender que o símbolo genérico *cachorro* abrangesse tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa forma; incomodava-o que o cachorro das três horas e catorze minutos (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cachorro das três e quinze (visto de frente). Seu próprio rosto no espelho, suas próprias mãos, surpreendiam-no a cada vez (BORGES, 1994-2007, p. 107).

A história de Funes convida-nos a refletir que, se por um lado, apreender e conservar informações, pela memória, é um aspecto

fundamental no processo de humanização, por outro lado, o esquecer e selecionar informações é também de suma importância nesse mesmo processo, para o refinamento da sensibilidade bem como para o desenvolvimento do pensamento e a formação de conceitos com os quais os seres humanos operam desde o nível da cotidianidade mais trivial até os níveis mais altos de elaboração do conhecimento, tal como na arte e na ciência. “A elaboração de novas capacidades perceptivas costuma ademais depender da involução de outras” (LUKÁCS, 1966a, p. 86) – e isso se deve ao fato de que, no marco do mundo fenomênico, o homem realiza de acordo com necessidades histórico-sociais uma separação e seleção do mundo externo refletido, assim como um armazenamento e ordenação de experiências. Tais processos permitem que o homem aguice sua sensibilidade para determinadas informações e ignore outras a ponto de não as perceber sequer de modo imediato (LUKÁCS, 1966a, p. 85-86). Em Funes, contudo, as referidas capacidades apresentavam limitações e sua sensibilidade se aproximava ao nível de um reflexo mecânico, fotográfico do mundo – condição esta que o impedia de desenvolver outras funções psicológicas. “Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo entulhado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos” (BORGES, 1994-2007, p. 108).

Finalizado o comentário sobre o conto de Borges, voltamos ao potencial libertador da memória com relação à experiência estética. Cabe ainda dizer que esta possibilidade está relacionada ao direcionamento subjetivo da arte, pois o movimento de voltar-se para o sujeito é o que permite enriquecer em cada indivíduo o campo de possibilidades de compreensão sensível do mundo, assim como de projeção e expressão da existência frente à realidade objetiva. Em outras palavras, a liberdade de que falamos não reside na fuga, pela arte, da realidade; ou mesmo na criação imediata de uma nova realidade independente dos condicionantes naturais e do processo histórico; mas consiste na ampliação dos modos como os sujeitos podem colocar-se frente à vida. Nessa função, vemos realizada a afirmação de Bastos (2011, p. 33), segundo o qual “A arte relembra ao homem que a liberdade é o seu destino como espécie”.

A existência, para estes indivíduos, pode deixar de se esgotar em um presente limitado e fugidivo, descolado do passado e do futuro, e vir a consumir-se como um agora que é síntese de diferentes temporalidades, mediações e, com efeito, fecundo em possibilidades (VITÓRIA, 2014, p. 41).

Cabe pontuar, contudo, que embora se evidencie a relação estreita entre arte e memória, esse caráter fica limitado na modernidade em virtude de uma série de modificações que se instauram nos modos dos homens se relacionarem com o mundo e entre si. Uma delas se refere ao fato de que, na emergência processual do modo de produção capitalista, a noção de tempo se modifica devido a uma relação diferente do trabalho e das demais atividades dos sujeitos. O tempo do trabalho na forma capital possui um ritmo e uma lógica que lhe são próprios e essa dinâmica passa a atuar sobre as outras atividades dos sujeitos, ou seja, a ser incorporada, mesmo nas atividades que estão relacionadas ao tempo “livre” – isto é, quando o tempo livre ainda pode ser algo além da recuperação necessária para a reprodução da força de trabalho.

Do mesmo modo que no trabalho, ocorre nas demais atividades humanas uma homogeneização das necessidades, bem como uma limitação do espaço do desejo aliada à criação e difusão da ideia de que é preciso estar a todo o momento produzindo/consumindo algo. Dessa forma, o modo de organização da produção de mercadorias se expande, invade as demais relações dos trabalhadores e passa a organizar sobremaneira as suas vidas (no interior da família, no trabalho, nas relações afetivas, amorosas, de amizade, etc.). Com o predomínio da mais-valia relativa, o capital – que, por essência, é uma relação social - conquista um grau de autonomia e adquire uma aparência personificada, assumindo características de sujeito - com vida, vontade e ação próprias e independentes dos trabalhadores, ao passo que estes adquirem cada vez mais uma aparência objetificada, passiva. A manipulação estrutural do capitalismo produz uma subjetividade adequada a esse modo de produção da vida: não só um sujeito que tem a sua vida impregnada desta dinâmica de sociabilidade, mas também um sujeito que dificilmente vê saídas alternativas ao capitalismo, pois crê na inalterabilidade de suas determinações.

A formação de um novo sujeito que corresponda à ordem social emergente teve seu sustento também por meio do aparato de uma nova ideologia dominante, inaugurada com a ascensão da modernidade, com vistas a redefinição da educação da sensibilidade dos indivíduos e apoiada em uma teoria estética e em um novo discurso sobre a arte, o qual proclamava a sua autonomia em relação ao clero e à nobreza. Porém, sabemos que autonomia é sempre uma autonomia “em relação a”, e que esta não significou a criação de uma condição de desenvolvimento espontâneo da arte, isto é, independente das condições materiais de produção da existência. Com efeito, se por um lado na modernidade a arte deixou de estar subordinada aos ditames das instituições feudais, por

outro lado, ela entrou na cadeia do modo de produção capitalista da vida, com suas novas temporalidades, ideologias e processos de produção, circulação e consumo – o que confere a esse campo uma diferente configuração e complexidade, bem como novos desafios para a sua análise. Um exemplo disso se expressa na padronização e massificação dos produtos culturais, bem como na racionalização das técnicas de reprodução. Estes, dentre outros aspectos próprios da lógica industrial, inserem a produção cultural no mesmo processo de volatilização que ocorre com outros fenômenos na modernidade, limitando o caráter de efetividade e durabilidade ao qual as produções da mente e do espírito de modo geral estão associadas.

Ainda sobre a particular relação dos sujeitos com a cultura na modernidade, observa-se o fato de que ela não necessariamente resulta em uma riqueza espiritual dos indivíduos, produzindo uma espécie de miséria, que não se limita ao âmbito privado, pois é de toda a humanidade. Nas palavras de Benjamin (2012, p. 127): “[...] eles ‘devoraram’ tudo, a ‘cultura’ e o ‘ser humano’ e ficaram saciados e exaustos”. Os efeitos de uma relação reificada e reificante dos sujeitos com cultura (como uma mera acumulação de bens) estão menos associados ao desejo por relações profundas e repletas de sentidos e muito mais a uma aspiração por libertarem-se dessas relações e ostentarem a sua pobreza externa e interna.

Não desconsideramos que tais transformações também revelam, desde uma perspectiva materialista dialética, uma faceta positiva, no sentido de que elas podem impulsionar artistas e pensadores a recriarem, reconstruírem e renovarem a cultura e a linguagem, levando em conta os avanços da técnica. Entretanto, é evidente que nenhuma autêntica resistência ou solução para o problema acima mencionado se encontra fora de uma crítica e luta contra todo metabolismo do modo de produção capitalista em sua complexidade, isto é, o enfrentamento a nosso ver está para além da esfera do consumo, abrangendo também a produção, circulação e distribuição.

Para finalizar, este item buscou demonstrar que a arte é uma das produções humanas que constitui, conserva e transmite a memória da humanidade. Ao fruir dos conteúdos artísticos, os indivíduos podem entrar em contato com elementos da genericidade humana e formar em si e para si mesmos uma autoconsciência genérica. Para que este potencial formativo se realize, é importante que haja uma conexão dos sujeitos com a obra de arte, na qual estes efetivamente mobilizem suas faculdades sensíveis e espirituais para apreenderem os conteúdos vitais que aquela produção cultural expressa. Uma ligação viva com as obras do passado e



do presente implica considerá-las objetivações que podem se manifestar para além do tempo de sua criação, não no sentido da busca por repetir no presente um valor eterno do passado; mas no sentido de que a arte reflete de maneira viva, na forma de conflitos de questões sociais fundamentais, um momento do desenvolvimento do gênero humano que não pode mais voltar. Ela diz respeito a todos os homens, não do ponto de vista meramente informativo, mas do ponto de vista evocativo: porque os permite reviver não o passado de suas vidas individuais, mas “a sua vida anterior enquanto pertencente à humanidade” (LUKÁCS, 1978, p. 268). Assim, a recepção e a transmissão das obras culturais as mantém vivas, agindo e se transformando no processo histórico.

[...] nas grandes obras de arte, os homens revivem o presente e o passado da humanidade, as perspectivas de seu desenvolvimento futuro, mas os revivem não como fatos exteriores, cujo conhecimento pode ser mais ou menos importante, e sim como algo essencial para a própria vida, como momento importante também para a própria existência individual (LUKÁCS, 1978, p. 268-269).

Tendo em vista o sentido de resgatar do passado o que serve para a época presente, torna-se compreensível que cada época reordene o passado de uma maneira diferente; que o passado não seja algo fixo. Isso é possível porque a literatura e a arte não possuem, do mesmo modo que a ciência, uma lógica de progresso. Dito de outro modo: no reflexo estético, diferente do que ocorre no científico, as produções mais avançadas não invalidam as anteriores, e por essa razão é possível que obras do passado sigam provocando fascínio e admiração e não percam sua vitalidade no presente. Segundo Lukács (1966a, p. 259) “o reflexo estético da realidade se encontra histórica, local e temporalmente vinculado em um sentido qualitativamente diverso do científico”.

A verdade objetiva de uma proposição científica depende exclusivamente de sua concordância – aproximada - com o em-si. Mas quando se trata de arte, o objeto fundamental do reflexo estético é a sociedade em seu intercâmbio com a natureza. Trata-se de uma realidade de existência tão independente da consciência do indivíduo e da sociedade como no caso do em-si da natureza - mas uma realidade na qual o homem está necessariamente e sempre presente, na condição de objeto e de sujeito. A profunda verdade vital do reflexo estético repousa no fato de

que, embora sempre aponte ao destino da espécie humana, não separa esta dos indivíduos que a constituem, ou seja, não pretende fazer da espécie humana uma entidade existente independente dos indivíduos mesmos (LUKÁCS, 1966a, p. 259).

Vista desse modo, a arte não é universal porque reflete um traço humano imutável, que sempre irá pertencer à humanidade, mas porque representa traços de um momento específico do desenvolvimento do gênero humano – momento que não pode mais voltar, mas que tem sua relevância no fato de que gerou a humanidade tal como ela é hoje. A humanidade só é o que é hoje porque passou por esse momento. Por isso ele faz parte do nosso autoentendimento enquanto gênero humano e nos ajuda a reinterpretar a história e o presente, inspirando novos modos de vida, novos tempos.

Se do ponto de vista ontológico assinalado por Lukács a autêntica arte se constitui de elementos de generidade relativos às emoções e ideias humanas, por outro lado, na modernidade capitalista, tal característica ontológica não realiza todo o seu potencial formativo, pois a efetivação de experiências estéticas que vinculem os indivíduos à generidade humana torna-se limitada a uma relação meramente de posse e/ou consumo-descarte ou restrita a aspectos mais superficiais e imediatos, o que assinala e expressa a destruição do humano no humano (barbárie). Isso ocorre devido às transformações movidas nas relações dos homens modernos entre si, com o tempo, os espaços, os produtos da cultura, etc., além de um modo de produção que reforça os estranhamentos necessários para manter nos limites de uma vida cotidiana com poucas suspensões para exercitar e expandir os elementos de potencialidade do gênero humano.

Esta mesma dificuldade em realizar experiências e constituir memórias, de um lado, pode ser o motor de um movimento criador e criativo de novas formas de expressão na arte, na linguagem, na ciência e na filosofia. Uma condição cujo mérito de indicar rotas alternativas para a formação humana precisa ser considerado. De outro lado, tal condição de escassez expressa um descompasso entre o desenvolvimento das capacidades humanas (generidade) e o desenvolvimento da personalidade (indivíduo), e por isso, pode ser caracterizada como uma forma particular de estranhamento.

[...] o desenvolvimento das forças produtivas é necessariamente ao mesmo tempo o desenvolvimento das capacidades humanas. Contudo – e nesse ponto o problema do

estranhamento vem concretamente à luz do dia -, o desenvolvimento das capacidades humanas não acarreta necessariamente um desenvolvimento da personalidade humana. Pelo contrário: justamente por meio do incremento das capacidades singulares ele pode deformar, rebaixar, etc. a personalidade humana (LUKÁCS, 2013, p. 581).

O Marx dos manuscritos já sinalizava para uma certa força motriz do estranhamento, na restrição da essência e da vida humana ao sentido do “ter”. Sua compreensão de que os indivíduos devem se afirmar no mundo objetivo com todos os sentidos (MARX, 2010, p. 10) se contrapõe a essa relação unilateral e empobrecida, bem como demonstra a clareza de que o conflito entre o desenvolvimento das capacidades humanas e a formação da personalidade “[...] se refere à esfera vital inteira do homem – portanto também à vida dos seus sentidos” (LUKÁCS, 2013). Tal conflito pode acarretar um retorno do simples e brutalmente fisiológico (animalesco), que não mais pertence a um determinado estágio social já alcançado. A condição do estranhamento, nesse caso, provoca no homem “[...] a sua exclusão do complexo do ser do homem, que se tornou possível para ele por meio do gênero (do ser social, do ser personalidade)”. (LUKÁCS, 2013, p. 595).

Uma vez mais, faz parte dos preconceitos subjetivistas idealistas pensar como se o homem pudesse tornar-se homem e até uma personalidade puramente por si só, puramente a partir de si mesmo. Assim como o tornar-se homem acontece objetivamente no trabalho e no desenvolvimento das capacidades produzido subjetivamente por ele somente quando o homem não reage mais de modo animalesco ao mundo que o cerca, isto é, quando deixa de simplesmente se adaptar ao respectivo mundo exterior dado e, por seu turno, passa a participar de modo ativo e prático de sua remodelação em um meio ambiente humano cada vez mais social, criado por ele mesmo, assim também enquanto pessoa ele só pode se tornar homem se a sua relação com o seu semelhante humano assumir formas cada vez mais humanas, como relações entre homens e homens, e dessa forma se realizarem na prática (LUKÁCS, 2013, p. 596).

Apesar disso, é importante demarcar que o estranhamento não priva o homem de sua generidade em si, do pertencimento à socialidade do gênero humano. Essa condição mantém a possibilidade de consciência, e, por conseguinte, a possibilidade de o homem alçar-se acima de sua própria particularidade, pela consciência da existência humana enquanto generidade para si. Este fator subjetivo, para Lukács, é uma importante determinação tanto no processo de estranhamento quanto na luta contra ele. Para o autor,

[...] tanto o fenômeno do próprio estranhamento como a importância social e humana das tentativas de superá-lo mudam muito significativamente de fisionomia dependendo de onde, como, com que intensidade etc. o ser-estranhado está vinculado com a consciência de que se trata de uma condição indigna do homem (LUKÁCS, 2013, p. 598).

Tal compreensão nos chama a atenção para a necessidade de uma formação da individualidade pensada a partir da concepção acerca do homem como ser social, isto é, a formação da individualidade compreendida na relação do singular com a generidade. Pois em Lukács, a individualidade é o singular que se tornou consciente de seus vínculos com o gênero humano:

A necessidade [...] de que, na práxis social e através dela, a consciência humana não só forma dentro de si mesma uma continuidade mais elevada, fixada conscientemente, mas também a centra incessantemente no portador material, psicofísico, dessa consciência tem como consequência, no plano ontológico, que o ser-em-si natural da singularidade nos exemplares genéricos se desenvolve na direção de um ser-para-si e transforma o homem, tendencialmente, numa individualidade (LUKÁCS, 2013, p. 292).

A relação dos seres singulares com a generidade acontece de uma forma particular na experiência estética e nos permite recuperar a dimensão ontológica da relação indivíduo-sociedade como ligação imediata (e não como contraste imediato). Isso se torna possível, sob o ponto de vista ontológico, em razão de que a arte se orienta pelo mundo

humano e volta a sua finalidade para o mesmo, como um reflexo antropomorfizador.

Ao oferecer, na realidade dada, uma totalidade sistematizada e abstrata (intensiva), a autêntica arte produz certo distanciamento da vida cotidiana concreta, fundamentalmente heterogênea. Esse distanciamento que rompe com o fetichismo da vida cotidiana ocorre na medida em que a arte cria um mundo próprio, que deixa de ser um indiferente em-si para tornar-se um para-nós: no qual o homem não se sente como um estranho, pois sente que esse mundo é seu. A este traço da experiência estética o Lukács maduro confere uma possibilidade em termos formativos, de produção e renovação de sentidos que podem vir a reorientar de maneira potencializada as ações (práticas teleológicas) e relações dos sujeitos na vida cotidiana.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] mas quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou eu quando nela estiver, Não o sabes, Se não saís de ti, não chegas a saber que és, O filósofo do rei, quando não tinha que fazer, ia sentar-se ao pé de mim, a ver-me passajar as peúgas dos pajens, e às vezes dava-lhe para filosofar, dizia que todo homem é uma ilha, eu, como aquilo não era comigo, visto que sou mulher, não lhe dava importância, tu que achas, Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não saímos de nós (SARAMAGO, 1998, 40-41).

Ao início do ano de 2014 encerrava-se parte de um processo que teve seu início no segundo semestre de 2012, com minha chegada na ilha desconhecida de Florianópolis – desconhecida porque todas as ilhas “são desconhecidas enquanto não desembarcamos nelas” (SARAMAGO, 1998, p. 27). Completos um ano e meio nessa ilha até então ainda pouco conhecida, uma nova jornada se iniciava, e dela apenas podia vislumbrar de modo geral o ponto de chegada e alguns dos meios necessários para este fim. Dos perigos, embora seja possível prevê-los em certa medida, nem sempre puderam ser evitados, sob o risco ainda maior de não sair do lugar - ou de mim mesma - talvez, esse sim, o maior perigo de todos. De fato, todo o processo de aproximadamente conhecer algo implica um certo perder e encontrar. Este é o movimento que impulsiona os sujeitos ao novo infinito, às novas ilhas desconhecidas no processo do conhecimento sempre orientado à vida.

As palavras finais com que o trabalho dissertativo (VITÓRIA, 2014) se fecha registram um percurso que permitiu compreender os fundamentos sobre os quais se sustenta o edifício teórico da Estética marxista elaborada por Lukács. Dentre eles, o princípio da formação dos sentidos como um trabalho histórico; a relativa autonomia da arte em relação à base econômica da sociedade; a vinculação de singular e generidade, subjetividade e objetividade, indivíduo e sociedade na arte, dentre outros. Tais aspectos foram retomados de forma ampliada em diferentes momentos da presente tese, a fim de possibilitar o tratamento de questões que anteriormente só puderam ser identificadas como pontos relevantes da Estética lukácsiana. Assim, nessa tese, puderam tomar

maior dimensão temas tais como o método de configuração artístico realista em Lukács; o movimento de partida, autonomização e regresso do estético em relação à vida cotidiana; as semelhanças e as distinções do campo estético em relação ao trabalho, bem como em relação à ciência, magia e religião; a particularidade da arte enquanto memória da humanidade.

Como desdobramento da pesquisa anterior, a proposta neste trabalho foi ampliar a discussão estética lukácsiana a partir da relação Lukács-Goethe, mais especificamente considerando um de seus romances acerca da formação. Indagou-se pelas contribuições que o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* poderia oferecer à discussão pertinente à dimensão estética da formação humana, tal como concebida pelo pensamento lukácsiano. Tal questionamento demandou uma aproximação ao pensamento de Lukács em seu livro *A teoria do romance*, com intenção de compreender o que levou este autor a se interessar por esse gênero literário e como ele apreendeu o lugar e as especificidades do romance, entendido como gênero literário mais típico da sociedade burguesa.

Assim, se no primeiro capítulo deste trabalho predominam elementos mais concernentes à concepção materialista dialética em Lukács, no segundo capítulo voltamos-nos predominantemente a uma etapa de juventude do pensador húngaro na qual este – que teve por muito tempo o drama como maior foco de interesse – passa a se interessar pelo gênero romanesco, como tentativa de realizar, ao menos no plano literário, uma reconciliação entre a interioridade e o mundo exterior em meio à totalidade cindida do mundo burguês. A discussão sobre a perda da totalidade e os conflitos entre interioridade e exterioridade na vida moderna se estende na exposição acerca das tipologias de romance definidas por Lukács, porém, deste ponto interessou apenas a captura dos elementos que ajudam a entender o romance goetheano *Os anos de aprendizado* na perspectiva de um romance sobre a formação de um indivíduo, ou, como afirma Lukács, um romance de educação. Com efeito, o romance foi o elemento mediador da discussão acerca da relação entre indivíduo e sociedade na vida moderna, e esta foi uma preocupação que perpassou de modo significativo também a produção lukácsiana de maturidade.

Interessante observar que tanto o romance goetheano, quanto a Estética e a Ontologia lukácsiana – três produções centrais no contexto deste trabalho – remetem a um motivo simbólico intelectual comum: “este motivo próprio da época literária, filosófica e científica é a ‘odisseia’” (KOSIK, 1976, p. 183). Karel Kosik é quem oferece esta chave ao afirmar



que vários textos decisivos da cultura ocidental em vários campos da produção cultural, inclusive “Fenomenologia do Espírito”, de Hegel e “O Capital”, de Marx apresentam esse motivo comum.

O sujeito (o indivíduo, a consciência individual, o espírito, a coletividade) deve *andar em peregrinação* pelo mundo e conhecer o mundo para conhecer a si mesmo. O conhecimento do sujeito só é possível na base da atividade do próprio sujeito sobre o mundo; o sujeito só conhece a si mesmo mediante uma ativa transformação do mundo. O conhecimento de *quem* é o sujeito significa conhecimento da própria atividade do sujeito no mundo. Todavia, o sujeito que retorna a si mesmo depois de ter andado em peregrinação pelo mundo é diferente do sujeito que empreendera a peregrinação. O mundo percorrido pelo sujeito é diferente, é um mundo mudado, pois a simples peregrinação do sujeito pelo mundo modificou o próprio mundo, nele deixou suas marcas. Ao regressar, porém, o mundo ao seu redor *se manifesta*, ao sujeito de modo diferente de como se manifestara no início da peregrinação, porque a experiência obtida modificou a sua *visão* do mundo e de certo modo reflete a sua posição para com o mundo, nas suas variações de conquista do mundo ou resignação do mundo (KOSIK, 1976, p. 183).

Também no pensamento de Lukács aparece o motivo da odisséia: na Estética, como movimento de partida e regresso da arte à vida cotidiana, passando por seu processo de autonomização; e na Ontologia, como odisséia da explicitação do ser-para-si do gênero humano em meio aos conflitos entre indivíduo e sociedade. Entretanto, não era esperado que, ao perguntar sobre as contribuições da odisséia de Meister para pensar a dimensão estética da formação humana no pensamento lukácsiano, também se revelaria uma odisséia do próprio pensamento de Lukács: desde uma ética trágica, que não se reconcilia com a realidade prosaica mas também não sabe como modificá-la, até um pensamento ontológico materialista, que se volta criticamente a essa realidade mas busca instrumentos que orientem uma compreensão e, ao mesmo tempo, uma ação transformadora sobre o que há de inaceitável nessa mesma realidade. Se há algo no Meister de Goethe que inspira a Lukács, trata-se primeiramente desse chamado à investigação apaixonada da realidade e

das possibilidades que ela apresenta, em contraposição a qualquer forma de manipulação desta em função de ideais e conceitos pré-concebidos – o que, tanto na atividade de trabalho quanto na atividade artística só pode resultar em fracasso. Tal compreensão se torna basilar no método de realista de configuração artística defendido por Lukács, mas também poderia se estender a um modelo pedagógico, segundo o qual há que se considerar o sujeito a quem se ensina a partir das possibilidades que este apresenta.

Em segundo lugar, a perspectiva de reconciliação indivíduo-sociedade que, em Lukács, não significa uma simples afirmação da realidade burguesa, mas aponta para a possibilidade de superação da oposição abstrata entre indivíduo e mundo que se verifica em A teoria do romance, dando lugar à compreensão dialética de ser social, como complexo que conjuga dois polos - indivíduo e sociedade -, isto é, dois complexos dinâmicos em seu processo de reprodução. No interior desse complexo, a dimensão estética encontra seu lugar, não como faculdade *a priori*, nem como *ratio inferior* ou como capacidade indiferenciada em relação à vida cotidiana, mas como momento fundamental, socialmente produzido e historicamente determinado no âmbito do ser social. Localizada em sua forma autônoma num momento tardio na autoformação da humanidade enquanto espécie, a dimensão estética apresenta um papel imprescindível no processo de explicitação do parâmetro da generidade humana - mais precisamente, a formação da autoconsciência genérica. Embora a formação de uma autoconsciência genérica já seja um processo que se inicia com a relação singular-gênero que se estabelece na atividade de trabalho, se prolonga nas demais atividades humanas, e se manifesta de maneira mais expressiva na experiência estética.

As contradições do desenvolvimento das potencialidades humanas na moderna sociedade capitalista chamam a atenção para a incompatibilidade de um modelo de educação puramente estética nos novos tempos – tal como o herói goetheano idealizava para si na primeira parte dos Anos de aprendizagem. Entretanto, apesar da crítica feita à transposição anacrônica de uma formação puramente estética na modernidade, o mesmo romance chama a atenção para a possibilidade de a arte, como memória da humanidade, recuperar e preservar o poético na vida, mesmo sob as condições prosaicas e de empobrecimento formativo encontradas na modernidade. A dimensão estética da formação humana nestes tempos tem seu potencial não como um espaço de fuga ou isolamento das contradições sociais, mas no efeito catártico e de autoconsciência genérica propiciado por obras de arte autênticas, os quais

permitem aos indivíduos se generalizarem, isto é, se alçarem para além de sua mera particularidade e cotidianidade no enfrentamento dos seus conflitos, e se desenvolverem como personalidade cada vez mais social e enriquecida.

Entende-se que esse trabalho apresentou apenas um recorte, uma seleção em meio a gama de possibilidades de tratamento das aproximações de Lukács a Goethe. Sem dúvida, a presença do escritor de língua alemã nas muitas etapas do pensamento do filósofo húngaro é muito mais extensa e de uma complexidade que demanda um período ainda maior de dedicação. Se pudermos nos valer mais uma vez das palavras de Vedda (2015), reforçaremos que “A dificuldade da tarefa não diminui a sua relevância: Goethe é um autor que vale a pena resgatar”. E acrescentaremos às suas palavras: resgatar a Lukács também vale a pena e tem sido um exercício de suma importância nesses tempos. Assim, as perguntas “o que Lukács buscou e viu em Goethe?” e “o que, na obra de Goethe, alimenta a teoria de Lukács?”, feitas no início desse trabalho, podem ser mantidas e dirigidas a outras obras dos dois autores, a fim de inspirar a continuidade do mapeamento e da discussão sobre a presença de Goethe em Lukács.

Para finalizar, talvez poderíamos pensar, quase sem ilusões, mas com a plausível possibilidade de que um outro mundo é possível, que a dimensão estética da formação humana e os processos de educação possam priorizar e colocar no horizonte o desejo necessário, no intento de que os vínculos e as relações humanas permitam, retomando as palavras de Goethe, além de enxergar as montanhas e os rios, saber que “[...] aqui e ali existe alguém que se afine conosco, com quem continuamos a viver, ainda que em silêncio”, fazendo assim “que esse globo terrestre se nos transforme num jardim habitado” (GOETHE, 2006, p. 426).



## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. 2001 [online]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>
- AVILA, A. B.; ORTIGARA, V. **Educação Conhecimento e ontologia: uma vindicação a partir de Lukács**. In: 30 Reunião Anual da Anped, 2007, Caxambu. ANPED: 30 anos de pesquisa e compromisso social. 2007. v. 1. p. 01 – 16
- ANDRADE, C. D. **Antologia Poética**. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- \_\_\_\_\_. **A rosa do povo**. 21 ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BASTOS, H. Da possibilidade à realidade: o trabalho poético de gerar novos hábitos. In: LUKÁCS, György. **Marx e Engels como historiadores da literatura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016. (p. 11-16).
- \_\_\_\_\_. Literatura como trabalho e apropriação. **Ponto de interrogação** [online]. Bahia, v. 1, n. 1, p. 33-51, jan./jun. 2011. Disponível em: <file:///C:/Users/soray/Downloads/1414-3467-1-PB.pdf>.
- BARROS, M. **O livro das ignorâncias**. São Paulo: LeYa, 2013. Biblioteca Manoel de Barros [coleção]. 18 volumes.
- BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª Ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. Obras Escolhidas v. 1.
- BORGES, J. L. **Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CISNE, M. F. **As bases ontológicas do processo de apropriação do conhecimento e seus desdobramentos para a educação infantil**. 2014. 318 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação

em Educação, Florianópolis, 2014. Disponível em:  
<http://www.bu.ufsc.br/teses/PEED1042-T.pdf>

FREDERICO, C. **A arte no mundo dos homens**: o itinerário de Lukács. 1ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

\_\_\_\_\_. A sociologia da literatura de Lucien Goldmann. **Estudos Avançados**. [online], São Paulo, v. 19, n. 54, p. 429-446, Ago. 2005. Disponível em:  
 <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142005000200022&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000200022&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 16 Mar 2017.

\_\_\_\_\_. Cotidiano e arte em Lukács. São Paulo, **Estudos Avançados** [online], São Paulo, v.14, n. 40, p. 299-308, 2000. Acesso em: 10 de Out. 2013. Disponível em:  
 <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142000000300022>>

GAGNEBIN, J. M. **Limiar, aura e rememoração**. Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

GALLO, R. A. G. “**A teoria do romance**” e “**O romance como epopeia burguesa**”: um estudo comparado da concepção de Romance em Georg Lukács. 2012. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.

GOETHE, J. W. V. **Escritos sobre literatura**. Org. e Trad. Pedro Süsskind. 3ed. Rio de Janeiro: 7letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005. 280p. (A Formação da Estética). Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle.

\_\_\_\_\_. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Ed 34, 2006. 608 p.

\_\_\_\_\_. **Años de andanzas de Gillermo Meister**. In: GOETHE, J.W.V. **Obras Completas**. 5. ed. Madrid: Aguilar, 1987. p. 518-753. (Obras Eternas). Tradução de: Rafael Cansinos Assens.

GOETHE, J. W. V.; SCHILLER, F. **Correspondência**. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Hedra, 2010.

HESIODO. **Teogonia**: a origem dos Deuses. São Paulo: Iluminuras, 2001. 166p.

KANT, I. **Crítica da razão prática**. Edições 70: Lisboa, 1989.

KEHL, M. R. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

KINDERSLEY, D. **História ilustrada da arte**: os principais movimentos e as obras mais importantes. São Paulo: Publifolha, 2016.

KONDER, L. **As artes da palavra**: elementos para uma poética marxista. São Paulo: Boitempo. 2005. 112p. *Marxismo e Literatura*.

\_\_\_\_\_. **Os marxistas e a arte**: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

KOSIK, K. *Dialética do concreto*. Trad. NEVES, Célia; TORÍBIO, Alderico. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LARA, R. Notas lukacsianas sobre a decadência ideológica da burguesia. **Rev. katálysis**, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 91-100, jun. 2013. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-49802013000100010&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-49802013000100010&lng=pt&nrm=iso)>. acesso em 16 ago. 2017.

LIFSCHITZ, M. Prólogo. In: MARX, Karl; FRIEDRICH, Engels. **Cultura, arte e literatura**: textos escolhidos. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, G. **Arte e sociedade**: escritos estéticos 1932-1967. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009a. *Pensamento Crítico*.

\_\_\_\_\_. As bases ontológicas do pensamento e da atividade do homem. In: Revista **Temas de Ciências Humanas** (Conferência redigida para ser apresentada ao Congresso Mundial de Filosofia em Viena em 1978, p. 1-17 (Tradução Carlos Nelson Coutinho).

\_\_\_\_\_. **A teoria do romance:** um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 2ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009b. Coleção Espírito Crítico.

\_\_\_\_\_. **Estética:** la peculiaridade de lo estético. Vol. 1: Cuestiones preliminares y de principio. Traduzido do original em alemão por Manuel Sacristán. Barcelona (Espanha): Grijalbo, 1966a.

\_\_\_\_\_. **Estética:** la peculiaridade de lo estético. Vol. 2: Problemas de la mimesis. Traduzido do original em alemão por Manuel Sacristán. Barcelona (Espanha): Grijalbo, 1966b.

\_\_\_\_\_. **Estética:** la peculiaridade de lo estético. Vol. 3: Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético. Traduzido do original em alemão por Manuel Sacristán. Barcelona (Espanha): Grijalbo, 1967.

\_\_\_\_\_. **Estética:** la peculiaridade de lo estético. Vol. 4: Cuestiones liminares de lo estético. Traduzido do original em alemão por Manuel Sacristán. Barcelona (Espanha): Grijalbo, 1966c.

\_\_\_\_\_. **Introdução a uma Estética Marxista:** sobre a categoria da particularidade. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

\_\_\_\_\_. Marx y Goethe. In: VEDDA, Miguel; INFRANCA Antonino (Org.). **György Lukács:** Ética, Estética y Ontología. 1ª Ed. Buenos Aires: Colihue, 2007. p. 53-61.

\_\_\_\_\_. Orígen y valor de la obra poética. In: VEDDA, Miguel; INFRANCA Antonino (Org.). **György Lukács:** Ética, Estética y Ontología. 1ª Ed. Buenos Aires: Colihue, 2007. p. 53-61.

\_\_\_\_\_. **Para uma ontologia do ser social I.** Trad. Carlos Nelson Coutinho, Mario Duayer e Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2012.

\_\_\_\_\_. **Para uma ontologia do ser social II.** Trad. Nélio Schneider, Ivo Tonet, Ronaldo Vielmi Fortes. 1ed. São Paulo: Boitempo, 2013.



\_\_\_\_\_. **Pensamento Vivo**: autobiografia em diálogo. São Paulo: Instituto Lukács, 2017.

\_\_\_\_\_. Posfácio. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 581-601.

\_\_\_\_\_. Prefácio do autor (1962). In: Lukács, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 2ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009c. Coleção Espírito Crítico.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e teoria da literatura**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MAAS, W. P. D. **As diversas faces de Wilhelm Meister**. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 5 nov. 1994. Caderno Cultura, p. Q-8.

MACEDO, J.M.M. Posfácio. In: LUKÁCS, G. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica.

MARX, K. **Contribuição à crítica da economia política**. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

\_\_\_\_\_. **O Capital**, Livro III. Org. Friedrich Engels. Trad. Régis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

\_\_\_\_\_. **Grundrisse**: Manuscritos econômicos de 1857- 1858. Esboços da crítica da economia política. São Paulo: Boitempo, 2011.

\_\_\_\_\_. Para a Crítica da Economia Política. Introdução. In: **Marx – Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Editora Nova Cultura, 1999. pp. 25-48.

\_\_\_\_\_. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2010.

MAZZARI, M. V. **Labirintos da aprendizagem**: pacto fáustico, romance de formação e outros temas da literatura comparada. São Paulo: Ed. 34, 2010. 320 p.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: GOETHE, Johann. Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 7-23.

MÉZÁROS, I. **O conceito de dialética em Lukács**. São Paulo: Boitempo, 2013.

MORAES, M. C. M. **Illuminismo às avessas**: produção de conhecimento e políticas de formação docente. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. 198p.

\_\_\_\_\_. "A teoria tem consequências": indagações sobre o conhecimento no campo da educação. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 30, n. 107, p. 585-607, ago. 2009. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-73302009000200014&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302009000200014&lng=pt&nrm=iso)>. acesso em 18 ago. 2017.

MORAES M. C; TORRIGLIA, P. Educação *light*, que palpite infeliz. Indagações sobre as propostas do MEC para a formação de professores. **Teias**. Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p. 51-59, 2000. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.teste.uerj.br/index.php/revistateias/article/viewFile/23849/16822>>. Acesso em: 16/05/2017.

NETTO, S. P. **Goethe**: poesias escolhidas. Campinas, SP: Editora Átomo, 2005. Série raízes clássicas, 2 ed.

SARAMAGO, J. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. São Paulo: Iluminuras, 1989. – [8. reimpressão, 2014].

SÜSSEKIND, P. Introdução. In: GOETHE, J. W. V. **Escritos sobre literatura**. 3ed. Rio de Janeiro: 7letras, 2012.

TORRIGLIA P.L.; CISNE, M. F. A crítica ontológica na formação humana e os processos de conhecimento: aproximações reflexivas. **Revista Iberoamericana de Educación** (Impressa), v. 67, p. 161-171, 2015.

VEDDA, M. **La sugestión de lo concreto**: estúdios sobre teoria literária marxista. 1 ed. Buenos Aires: Gorla, 2006.

\_\_\_\_\_. **Leer a Goethe**. 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Quadrata, 2015. Colección Llaves de lectura.

\_\_\_\_\_. (Introducción) Realismo y filosofía. Los debates del Lukács maduro contra la “sociología vulgar”. In: LUKÁCS, György. Escritos de Moscú: estudios sobre política y literatura. 1 ed. Buenos Aires: Gorla, 2011.

VIGOTSKI L. S. **A formação social da mente**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

\_\_\_\_\_. **Imaginação e criação na infância**. São Paulo: Ática, 2009.

VITÓRIA, S. R. **Vir-a-ser da sensibilidade**: ensaio sobre a dimensão estética da formação humana mediada pela literatura. 2014. 83 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Florianópolis, 2014. Disponível em: <http://www.bu.ufsc.br/teses/PEED1060-D.pdf>

\_\_\_\_\_. **Formação inicial em Educação Física no CEFD/UFES**: as percepções dos alunos sobre a apropriação de conhecimentos. 2011. 145 p. (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Educação Física e Desportos, Vitória, 2011.

WERLE, M. A. Introdução. In: GOETHE, J. W. V. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005. 280p. (A Formação da Estética).



## ANEXO A – POESIA, DE ANTÔNIO VIEIRA

A nossa poesia é uma só  
 Eu não vejo razão pra separar  
 Todo o conhecimento que está cá  
 Foi trazido dentro de um só mocó  
 E ao chegar aqui abriram o nó  
 Foi como se ela saísse do ovo  
 A poesia recebeu sangue novo  
 Elementos deveras salutares  
 Os nomes dos poetas populares  
 Deveriam estar na boca do povo

Os livros que vieram para cá  
 O Lunário e a Missão Abreviada  
 A donzela Teodora e a fábula  
 Obrigaram o sertão a estudar  
 De repente começaram a rimar  
 A criar um sistema todo novo  
 O diabo deixou de ser um estorvo  
 E o boi ocupou outros lugares  
 Os nomes dos poetas populares  
 Deveriam estar na boca do povo

Lugares como a Serra do Teixeira  
 Encravada no chão da Paraíba  
 Uma terra que nasceu prometida  
 Para dar cantadores de primeira  
 Terra de Ugolino e Zé Limeira  
 Zé Limeira no absurdo era fogo  
 Enfrentá-lo precisava ter fôlego  
 Sete gatos com ele dava azares  
 Os nomes dos poetas populares  
 Deveriam estar na boca do povo

Nomes como Francisco das Chagas  
 Batista, Ifirino, Goés, Jurema  
 Não estarem esses nomes me dá pena  
 No contexto de uma sala de aula  
 O aluno devia bater palma

Saber de cada um o nome todo  
Se sentir satisfeito e orgulhoso  
E falar deles para os de menor idade  
Os nomes dos poetas populares  
Deveriam estar na boca do povo

Nomes como Silvino Pirauá,  
Manoel Caetano e Leandro  
Pirauá foi discípulo de Romano  
E Sinfrônio filho do Ceará  
A escola devia ensinar  
Pro aluno não me achar um bobo  
Sem saber que os nomes que eu louvo  
São vates de muitas qualidades  
Os nomes dos poetas populares  
Deveriam estar na boca do povo

**ANEXO B – O ELEFANTE, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

Fabrico um elefante  
de meus poucos recursos.  
Um tanto de madeira  
tirado a velhos móveis  
talvez lhe dê apoio.  
E o encho de algodão,  
de paina, de doçura.  
A cola vai fixar  
suas orelhas pensas.  
A tromba se enovela,  
é a parte mais feliz  
de sua arquitetura.  
Mas há também as presas,  
dessa matéria pura  
que não sei figurar.  
Tão alva essa riqueza  
a espojar-se nos circos  
sem perda ou corrupção.  
E há por fim os olhos,  
onde se deposita  
a parte do elefante  
mais fluida e permanente,  
alheia a toda fraude.

Eis o meu pobre elefante  
pronto para sair  
à procura de amigos  
num mundo enfasiado  
que já não crê em bichos  
e duvida das coisas.  
Ei-lo, massa imponente  
e frágil, que se abana  
e move lentamente  
a pele costurada  
onde há flores de pano  
e nuvens, alusões  
a um mundo mais poético

onde o amor reagrupa  
as formas naturais.

Vai o meu elefante  
pela rua povoada,  
mas não o querem ver  
nem mesmo para rir  
da cauda que ameaça  
deixá-lo ir sozinho.  
É todo graça, embora  
as pernas não ajudem  
e seu ventre balofo  
se arrisque a desabar  
ao mais leve empurrão.  
Mostra com elegância  
sua mínima vida,  
e não há cidade  
alma que se disponha  
a recolher em si  
desse corpo sensível  
a fugitiva imagem,  
o passo desastrado  
mas faminto e tocante.

Mas faminto de seres  
e situações patéticas,  
de encontros ao luar  
no mais profundo oceano,  
sob a raiz das árvores  
ou no seio das conchas,  
de luzes que não cegam  
e brilham através  
dos troncos mais espessos.  
Esse passo que vai  
sem esmagar as plantas  
no campo de batalha,  
à procura de sítios,  
segredos, episódios  
não contados em livro,  
de que apenas o vento,  
as folhas, a formiga



reconhecem o talhe,  
mas que os homens ignoram,  
pois só ousam mostrar-se  
sob a paz das cortinas  
à pálpebra cerrada.

E já tarde da noite  
volta meu elefante,  
mas volta fatigado,  
as patas vacilantes  
se desmancham no pó.  
Ele não encontrou  
o de que carecia,  
o de que carecemos,  
eu e meu elefante,  
em que amo disfarçar-me.  
Exausto de pesquisa,  
caiu-lhe o vasto engenho  
como simples papel.  
A cola se dissolve  
e todo o seu conteúdo  
de perdão, de carícia,  
de pluma, de algodão,  
jorra sobre o tapete,  
qual mito desmontado.  
Amanhã recomeço.



**ANEXO C – POEMA DE SETE FACES, DE CARLOS  
DRUMMOND DE ANDRADE**

Quando nasci, um anjo torto  
desses que vivem na sombra  
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.

As casas espiam os homens  
que correm atrás de mulheres.  
A tarde talvez fosse azul,  
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:  
pernas brancas pretas amarelas.  
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.  
Porém meus olhos  
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode  
é sério, simples e forte.  
Quase não conversa.  
Tem poucos, raros amigos  
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste  
se sabias que eu não era Deus  
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,  
se eu me chamasse Raimundo  
seria uma rima, não seria uma solução.  
Mundo mundo vasto mundo,  
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer  
mas essa lua  
mas esse conhaque  
botam a gente comovido como o diabo.



**ANEXO D – LETRA DE “SAMPA”, DE CAETANO VELOSO**

Alguma coisa acontece no meu coração  
Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João  
É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi  
Da dura poesia concreta de tuas esquinas  
Da deselegância discreta de tuas meninas

Ainda não havia para mim, Rita Lee  
A tua mais completa tradução  
Alguma coisa acontece no meu coração  
Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João

Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto  
Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto  
É que Narciso acha feio o que não é espelho  
E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho  
Nada do que não era antes quando não somos Mutantes

E foste um difícil começo  
Afasta o que não conheço  
E quem vem de outro sonho feliz de cidade  
Aprende depressa a chamar-te de realidade  
Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso

Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas  
Da força da grana que ergue e destrói coisas belas  
Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas  
Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços  
Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva

Pan-Américas de Áfricas utópicas, túmulo do samba  
Mais possível novo quilombo de Zumbi  
E os Novos Baianos passeiam na tua garoa  
E novos baianos te podem curtir numa boa



## ANEXO E – CRÔNICA DE MACHADO DE ASSIS

15 de julho de 1883

Está achada a epopeia burguesa. Não confundam com a tragédia burguesa; essa está achada há muito. Refiro-me à epopeia, o mais difícil, porque o heroísmo na vida pacata do século não era a mesma coisa fácil de aparecer. E apareceu; e aqui o tenho nas mãos, nestas poucas linhas que os jornais acabam de imprimir e divulgar:

### ATENÇÃO

“Ontem o Sr. José Mendes de Abranches comprou-me objetos no valor de 60\$000.

“Por lapso de soma, porém somente cobrei 50\$000, por cujo motivo o dito Sr. Abranches, conhecendo o meu logro, veio, horas depois, dar-me os 10\$ que de menos eu havia recebido. Um ato de tanta probidade não merece ser esquecido, por isso assim o faço público. – O dono da Camisaria Especial, *Ed Sribber*, rua dos Ourives nº 51, porta imensa, corte.”

Vejam bem o sentimento poético e a insinuação do Sr. Sribber: “Um ato de tanta probidade não merece ser esquecido”. Isto e convidar os Homeros da localidade é a mesma coisa; portanto, acudo com o meu esboço de poesia, que porei em verso se merecer a animação da crítica.

### CANTO I

Musa, canta a probidade de Abranches, escrupuloso nas contas, exato nos pagamentos. Que as trompas do século repitam aos séculos futuros este lance extraordinário.

Já a Aurora, com seus róseos dedos, vinha abrindo a estrada ao sol, quando o Abranches acordou e levantou-se do leito. Desce os pés ao chão, calça as sandálias domésticas, toma do lençol de linho e passa ao banho. De pé, no centro da grande bacia talhada me lata, Abranches solta a mola que prende a linfa; esta, em jorro cristalino, esconde as belas formas do herói. Esgotada a água, ele sai, envolve-se todo no lençol de linho, alvo, como os primeiros albores da manhã, enxuga-se minuciosamente, e começa a vestir-se.

Então mercúrio, patrono do comércio, toma a forma de camareiro, e, depois de uma profunda cortesia, profere estas palavras: “Abranches, tu careces de camisas!”. O herói estremece, olha para si e reconhece a fatal verdade; sim, ele carece de camisa. Como a flecha que,

embebida no arco, parte veloz, galga o espaço, rasga as nuvens, assim o Abranches acaba de vestir-se; este dinheiro no bolso – uma nota de cem mil réis – e rápido corre à Camisaria Especial.

## CANTO II

A Camisaria Especial é o ponto do universo onde os trocos, quando são de mais, não são restituídos ao dono da casa. O camiseiro põe todo o cuidado em contar o dinheiro: conta, reconta, soma, diminui, multiplica, divide, unta cuspe nos dedos para não perder nada; é o seu método. Se algum bilhete sai demais – um simples bilhete de cinco tostões – ninguém o restitui, vai forrar a porta do inferno dantesco.

Daí o olhar oblíquo que o Camiseiro deita ao Abranches, quando este, ao entrar, lhe brada: “Ó tu, que o destino instituiu para vender as vestes imperiosas do homem, atende a minha súplica; eu preciso de camisas; deixa-me ver uma dúzia”. Mal o ouviu, o Camiseiro pegou a escada, subiu as prateleiras, puxou uma caixa comprida e verde, onde repousam dobradas doze camisas n. 40; desce com ela, e coloca-a no balcão. Com a mão solícita, desata o cordel, ergue a tampa, desdobra as filhas de papel que protegem as camisas, até que a primeira destas aparece aos olhos do Abranches. A cor da neve brilha no precioso linho; três botões de madrepérola marcam o peito como os astros da madrugada; o pano largo e lúcido acusa a consistência da goma e a assiduidade dos ferros.

## CANTO III

Mas o Abranches não quer só camisas, quer também colarinhos e punhos. Paciente como Penélope, o Camiseiro sobe e desce a escada, para servir o herói. Este inclina-se, palpa, examina, inquire e compara; enfim o Camiseiro diz-lhe o preço. Abranches, econômico, regateia; depois, manda embrulhar tudo.

Enquanto o Camiseiro embrulha as compras, o herói, pontual como Helios, tira da algibeira o receptáculo de couro, cintado de borracha, descinta-o, abre-o e, com dois dedos, tira a nota de cem mil réis, e entrega-a ao Camiseiro.

Qual a terra árida, que após um longo e queimado verão, recebe as primeiras águas do inverno, toda se alegra, toda parece remoçar, assim o rosto do Camiseiro fulgura, quando o Abranches levanta a nota. Esta passa às mãos do Camiseiro, que se encaminha à caixa para fazer o troco.

Então, o deus Cálculo chama um dos seus Erros, e diz-lhe: “Vai, vai ao camiseiro da rua dos Ourives, e faz com que ele se atrapalhe na conta”. O Erro, fiel à ordem, desce, entra na loja, e atrapalha o Camiseiro,



que, em vez de dar ao herói trinta e dois mil réis, entrega-lhe quarenta e dois. Nem ele adverte no engano, nem o Abranches conta o dinheiro; pega das camisas, colarinho e punhos, cumprimenta e sai.

#### CANTO IV

Entretanto, a Probidade, amiga do Abranches, vê a aleivosia, e pensa em salvar o herói. “Não, brada ela; isto não pode ficar assim; é preciso um exemplo grande, raro, nobre, épico; é preciso que o Abranches restitua os dez mil, réis”.

E, tomando a figura de uma viúva pobre, aguarda o Abranches no corredor da casa deste; mal o vê entrar, lança-se-lhe aos pés. “Divino Abranches, sou uma viúva desvalida; dá-me de esmola o que te sobrar do troco que recebeste”. O herói sorri; como pode sobrar alguma coisa do troco? Dócil, entretanto, saca o receptáculo, descinta-o, conta, reconta; é verdade, dez mil réis de mais. Então a deusa: “Em vez de os dares a mim, vai restituí-los ao Camiseiro. E, súbito, desapareceu no ar. Abranches reconhece o prodígio; algum deus benéfico lhe falou por aquela boca. Deposita a caixa em casa, e, rápido como um raio de Febo, voa à Camisaria Especial.

O Camiseiro, encostado ao balcão, refletia na estrada do Madeira e Mamoré, quando o Abranches lhe apareceu, dizendo que vinha restituir-lhe dez mil réis, que recebera demais. O Camiseiro não acreditou; deu de ombros, riu, bateu-lhe na barriga, perguntou-lhe como ia da tosse; mas o herói teimou tanto, que ele começou a desconfiar alguma coisa; examina a caixa e reconhece que lhe faltam dez mil réis. A preciosa nota é recebida como o filho pródigo; o Camiseiro beija-a, enche-a de lágrimas. O Abranches, comovido pela própria grandeza, deixa a Camisaria, e, tesoro, alucinado pelo albor de uma consciência imaculada e augusta, caminha impávido na direção da posteridade e da glória eterna.

Lélio