

Fundamentos estéticos do romantismo alemão na teoria do romance de György Lukács

Willian Mendes Martins¹

Resumo:

O presente trabalho busca compreender a herança do romantismo alemão na teoria do romance de G. Lukács, estabelecer os pontos de diálogo deste com os românticos, e as implicações desta relação no pensamento estético do jovem Lukács. Especialmente se tratou de buscar as relações entre as concepções de ironia, na obra *teoria do romance*, do jovem György Lukács e as de Friedrich Schlegel, na obra *Conversa Sobre a Poesia*.

Palavras-chave: Romantismo. Modernidade. Ironia. Lukács. Schlegel.

O filósofo György Lukács foi um dos mais importantes intelectuais do século XX. O debate sobre suas idéias se inicia logo com a publicação do livro de ensaios *A alma e as formas*, em 1912, na Alemanha. Por volta de 1914-15 é redigida *A teoria do romance*, sendo publicada em 1916, pouco antes de sua adesão ao marxismo e ao partido comunista húngaro.

O livro *A teoria do romance* seria a introdução a uma análise da obra de Dostoievski, mas acabou por ser editado e publicado antecipadamente, o projeto foi abandonado logo após sua publicação².

Os objetos de estudo de Lukács em *A teoria do romance* são as formas da grande épica, a epopéia e as tragédias gregas, que ao longo do tempo, se transmutaram e se converteram no drama moderno e posteriormente no romance. O ensaio é dividido, basicamente, em duas partes: a primeira é uma caracterização do tempo presente e o seu contraponto na antiguidade e na idade média, e a relação destes aspectos com a configuração das formas da grande épica nesses períodos. A segunda parte é uma tipologia da forma romanesca; nesta o autor expõe que Cervantes, Flaubert, Goethe, Tolstói e Dostoievski são alguns dos escritores e poetas que conseguiram captar e objetivar através da forma a situação da alma no mundo moderno.

¹ Graduando em Filosofia da Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de Marília. will_85_unesp@yahoo.com.br. Orientador: Prof^a. Dra. Arlenice Almeida da Silva.

² Em 1973 foi encontrado, no cofre de um banco em Budapeste, o esboço do que seria tal obra.

Lukács via, por meio da epopéia (Homero), na Grécia arcaica, “a pátria ideal da alma”, o lugar onde ação e reflexão se realizavam juntas: “todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado pois a alma repousa em si durante a ação”³. Na modernidade isso não é mais possível, pois essa totalidade foi quebrada há muito tempo, e o romance é a forma moderna que expressa essa fragmentação. Para Lukács não é possível retomar a epopéia como modelo e paradigma, pois:

Se não é mais possível qualquer renovação ou imitação criativa, resta pensar o romance, o épico moderno, em sua especificidade histórica, penetrando na experiência conflitante do dilaceramento, suspendendo a reconciliação, suportando a cisão ao máximo, a ponto de torná-la símbolo da modernidade⁴.

Nesta busca desesperada dos fundamentos do sentido e a constatação da sua impossibilidade, “a forma romance anuncia justamente essa situação de completo desterro. Contudo, os homens não cessam de almejar a totalidade perdida”⁵.

Através de uma “dialética histórico-filosófica” nitidamente hegeliana, em que o poeta capta o universo espiritual de sua época a forma literária é determinada, também são determinantes as condições históricas que o poeta vive e com a estrutura de pensamento dominante; o que Homero nos legou é exatamente isso: a totalidade de um mundo fechado em si, completo de sentido. O mesmo aconteceu com Dante Alighieri, na Divina Comédia; um fato de sua vida, talvez, ajude a compreender como o poeta foi capaz de perceber e sentir o que se vivia em sua época:

Enquanto cumpria a incumbência que o levava a Roma, o poeta experimentava as emoções daquela intensa e incomparável manifestação de fé, que era como um vasto estuário em que desaguavam os sentimentos e aspirações de séculos inteiros. Ali se podia avaliar, com nitidez, o que significam para o ser humano os valores espirituais, [...]. As centenas de milhares de peregrinos, reunidos em São Pedro, pareciam representar ali o homem universal como um ser metafísico⁶.

³ LUKÁCS, 2000, p. 25.

⁴ SILVA, 2006, p. 82.

⁵ *Idem*, p. 84.

⁶ MARTINS, 1976, p. 41. Em 1296, Dante é admitido no conselho dos Cem, espécie de assembléia em que se tomavam as deliberações ordinárias sobre administração da República Florentina e estava em Roma quando da ocasião do grande jubileu da Igreja (1300), em que o Papa Bonifácio VIII fez anunciar a outorga de indulgências plenárias a quantos fossem orar nas Basílicas dos Apóstolos em Roma.

Notadamente foi em Dante a última forma de totalidade captada, a partir dele a cisão que já existia ficou mais evidente, mais explícita e incontornável.

“A presença da matriz da doutrina romântica em *A teoria do romance* é nítida”⁷. Seguindo a indicação do próprio Lukács, presente no prefácio escrito em 1962 para *A teoria do romance*, ele expõe quais foram as bases teóricas da sua redação: “As análises de Goethe e Schiller, (...) as teorias estéticas do jovem Friedrich Schlegel e Solger (...) complementam e concretizam os contornos hegelianos genéricos”⁸. Esta concepção de que a “idade de ouro”, a “infância feliz da humanidade” está na Grécia antiga, e que na modernidade se vive a fratura, nas palavras de Lukács, “a perda da imanência do sentido à vida”, é comum aos pensadores que, convencionalmente, ficaram conhecidos como os primeiros “românticos” alemães⁹.

Esses intelectuais (Goethe, Schiller, Schlegel, Novalis) tiveram um senso histórico muito aguçado, perceberam problemas fundamentais que ultrapassavam o campo da arte e que atingiam as esferas da vida do homem moderno. Marc Jimenez nos mostra que, mesmo com pontos de inspiração teórica divergentes, esses pensadores alemães têm um interesse comum:

Como explicar esta mistura de fontes e de inspirações diversas e contraditórias a não ser pela existência de uma mesma causa: salvar a Europa graças à cultura, à arte, à poesia. Conscientizar cada pessoa de que ela pode tornar-se “Cidadã do mundo” e de que todas as nações vizinhas, então em guerra – França, Itália, Áustria, Alemanha, Inglaterra -, formam um “corpo artístico ideal” (estas expressões são de Goethe)¹⁰.

A formulação, comum a todos eles, inclusive a Lukács, de que a Grécia antiga é a “pátria ideal da alma” e que a configuração espiritual da idade média também é uma totalidade de sentido é um instrumento teórico eficaz na caracterização e compreensão da modernidade. Há no pensamento do jovem Lukács, especialmente em *A teoria do romance*, um diálogo fecundo com o romantismo alemão; como na intuição certa e inequívoca de Schiller:

⁷ SILVA, 2006, p. 87.

⁸ LUKÁCS, 2000, p. 12.

⁹ Goethe, Schiller, Schlegel e Novalis. Expressamente românticos são apenas os dois últimos, sendo Goethe e Schiller, dois dos maiores expoentes do movimento pré-romântico “Sturm und Drang”.

¹⁰ JIMENEZ, 1999, p. 151.

Constata ele em 1795 que o “curso dos acontecimentos” não permite mais satisfazer-se com a arte idealista. A época está entregue ao utilitarismo, ao crescimento do mercado – inclusive do mercado de arte – e o progresso científico e técnico avança a passos largos. A ciência alarga seus limites, diz Schiller, e estreita os da arte¹¹.

Claramente Lukács constata que a Europa de então, às vésperas de uma violenta guerra mundial, não mudou nada, pelo contrário, em pouco mais de cem anos, desde a constatação de Schiller até a época da redação de *A teoria do romance*, o pensamento de Schiller continuava muito atual.

Retomando a indicação que o próprio Lukács fez no prefácio de 1962, nota-se que Friedrich Schlegel se destaca, pois sua reflexão tem vários pontos de contato com a do filósofo húngaro. F.Schlegel também percebeu na poesia de Homero e, mais amplamente, na Grécia antiga, uma unidade cultural, “marcada por uma formação natural (Naturliche Bildung)”, e em sua época, a moderna, “uma formação artificial (Kunstliche Bildung), na qual imperaria a fragmentação”¹². O que nos antigos era espontâneo, nos poetas modernos é artificial, precisa ser criado. Também viu em Dante e Shakespeare um ponto de transição, de ligação, da antiga epopéia às novas formas literárias (drama, romance).

Em sua reflexão sobre a literatura o romance ocupa um lugar fundamental; pelo fato dos poetas modernos não terem mais modelos e regras, estão livres das amarras que estes impunham, dessa desvinculação das convenções adveio a concepção de que a produção poética efetivamente moderna é heterogênea, como não poderia deixar de ser, a partir disso o romance foi concebido como uma síntese formal dos gêneros literários. Schlegel é um dos primeiros a perceber que o romance, que era, em grande medida, desprezado, como gênero menor, no debate literário classicista de então, não poderia ficar fora de uma teoria da arte moderna.

“A doutrina do classicismo francês tinha o seu centro numa rígida teoria dos gêneros literários”¹³. Schlegel parte do romance, o oposto aos paradigmas dos classicistas franceses, que seguiam rigidamente os postulados da *Poética* de Aristóteles. O filósofo romântico é radical na demarcação das linhas de uma concepção realmente

¹¹ *Idem*, p. 156.

¹² SILVA, 2006, p. 82.

¹³ D'ANGELO, 1998, p. 144.

moderna: “assim como nossa arte poética começa no romance, a dos gregos começou na épica e nela de novo se dissolveu”¹⁴.

Schlegel sentiu a responsabilidade que lhe caiu aos ombros: tinha de dar conta de uma teorização que a moderna forma do romance lhe impôs. E foi isso o que fez em *Conversa sobre a Poesia*, publicado pela primeira vez na revista *Athenaeum*, fundada por ele e seu irmão, também teórico da literatura, Wilhelm Schlegel. Escrito em forma de diálogo, *Conversa sobre a Poesia* tem uma “*Carta sobre o Romance*” que o autor inicia estabelecendo uma divisão de romances escritos no século XVIII, “por um lado encontram-se os romances realistas ingleses de S. Richardson, H. Fielding, O. Goldsmith, do outro, os romances publicados por Jean Paul, o *Tristram Shandy* de Sterne, e o *Fatalista* de Diderot”¹⁵.

Nota-se que Schlegel divide, basicamente, “por um lado, as narrações ordenadas, destinadas a espelhar a vida e os costumes de personagens da sociedade do tempo” e por outro, “obras de forma caótica, entremeadas de episódios, digressões, intervenções do autor que interrompem continuamente as convenções da narrativa”¹⁶. Ainda com Paolo d’Angelo:

a *Carta sobre o Romance* que F. Schlegel insere no Discurso sobre a Poesia constitui em alguma medida o ponto de chegada de uma reflexa intensa que o manteve ocupado ao longo dos três anos anteriores, testemunhada por uma série imponente de fragmentos, anotações e esquemas (...) e que só em mínima parte transparecem nos fragmentos publicados no *Lyceum* e *Athenaeum*¹⁷.

Como se sabe, o conceito de ironia ocupa um lugar fundamental no pensamento estético de F. Schlegel, este fez uma divisão básica da ironia: dividiu-a em duas, a ironia retórica, que “só pode ser utilizada, com muita parcimônia, no intuito polêmico de desqualificar um argumento ou desinflamar o *pathos* oratório do adversário”¹⁸, e a ironia socrática, esta é que foi, efetivamente valorizada e cultivada por Schlegel, que como mostra Marcio Suzuki, “a ironia não se reduz a um repente de sarcasmo visando estancar a eloquência do oponente, sendo antes [...] uma disposição de humor constante,

¹⁴ SCHLEGEL, 1994, p. 67.

¹⁵ D’ANGELO, 1998, p. 146.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Idem*, p. 145.

¹⁸ SUZUKI, 1998, p. 168.

que paira sobre a conversa de pessoas polidas”¹⁹. Neste sentido vale citar o fragmento 108 publicado em *Lyceum*, do próprio Schlegel:

A ironia socrática é a única dissimulação inteiramente involuntária e, no entanto, inteiramente lúcida. Fingi-la é tão impossível quanto revelá-la. Para aquele que não a possui, permanece um enigma, mesmo depois da mais franca confissão. Não deve enganar ninguém, a não ser aqueles que a tomam por engodo e que, ou se alegram com a grande pândega de se divertir com todo mundo, ou ficam fulos, quando pressentem que também estão sendo visados. Nela tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério: tudo sinceramente aberto e tudo profundamente simulado [...]²⁰.

Também no jovem Lukács este conceito tem uma formulação importante e que se modifica durante o percurso intelectual que vai de *A Alma e as Formas* até *A teoria do romance*, nesta, Lukács concebe a ironia como, nas palavras de Arlenice Almeida da Silva: “categoria conceitual central da estrutura da forma romanesca”, “ela (a ironia) não é mais indício de uma ausência de formalização, mas a configuração que possibilita ao romance ser a forma representativa de uma época inessencial e vazia”. É necessário salientar a mudança operada por Lukács: “pois já não se trata do conceito filosófico e abrangente de ironia preconizado pelos românticos, mas da obra de arte burguesa, especificamente da forma romance”²¹.

A teoria do romance se transformou, logo com a primeira geração de intelectuais que a conheceram, notadamente os inauguradores da Escola de Frankfurt, numa obra de referência no estudo e na compreensão do debate estético da modernidade; talvez por ser um ensaio que, como sugere o próprio Lukács, possibilitou “uma expressão de “desespero” diante da assombrosa Europa da Primeira Guerra Mundial?”²²

REFERÊNCIAS

- D'ANGELO, P. *A estética do romantismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
JIMENEZ, M. *O que é Estética?* São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999.

¹⁹ *Idem*, p. 169.

²⁰ SCHLEGEL, 1997, p. 36-37.

²¹ SILVA, 2007, p. 67.

²² *Idem*, p. 80.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MARTINS, C. *A atribulada vida de Dante Alighieri. Ensaio introdutório à Divina comédia de Dante Alighieri*. São Paulo, Belo Horizonte: Editora Itatiaia/Edusp, 1976.

SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SUZUKI, M. *O gênio romântico*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

Artigos/Periódicos

SILVA, A. A evolução do conceito de ironia romântica no jovem György Lukács. *Cadernos de Filosofia Alemã*, v. 9, 2007, p. 49-70.

_____. O símbolo esvaziado: A Teoria do Romance do jovem György Lukács. *Trans/form/ação*, v. 29, n. 1, 2006, p. 79-94.