UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
CAMPUS DE MARÍLIA

A PRESENÇA DE KIERKEGAARD NA TEORIA DO ROMANCE DO JOVEM LUKÁCS

WILLIAN MENDES MARTINS

MARÍLIA
2012

WILLIAN MENDES MARTINS

A PRESENÇA DE KIERKEGAARD NA TEORIA DO ROMANCE DO JOVEM LUKÁCS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de Marília para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.
Área de concentração: História da Filosofia, Ética e Filosofia Política.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Benchimol Barros

Co-orientadora: Profª. Drª. Arlenice Almeida da Silva

MARÍLIA
2012

Martins, Willian Mendes.
M386p A presença de Kierkegaard na Teoria do Romance do jovem Lukács / Willian Mendes Martins. – Marília, 2012.
106 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2012.
Bibliografia: f. 107-110
Orientador: Márcio Benchimol Barros.
Co-orientadora: Arlenice Almeida da Silva.

1. Lukács, György, 1885-1971. 2. Kierkegaard, Soren, 1813-1855. 3. Existencialismo. 4. Literatura romanica. I. Autor. II. Título.

CDD 801

WILLIAN MENDES MARTINS

A PRESENÇA DE KIERKEGAARD NA *TEORIA DO ROMANCE* DO JOVEM LUKÁCS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de Marília para a obtenção do título de Mestre em Filosofia, na área de concentração: História da Filosofia, Ética e Filosofia Política.

Aprovada em: 19/11/2012

BANCA EXAMINADORA

_____

Profª. Drª. Arlenice Almeida da Silva (presidente e co-orientadora)
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO (UNIFESP – GUARULHOS)

_____

Dr. Franklin Leopoldo e Silva
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

_____

Prof. Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA (UNESP – ASSIS)

SUPLENTES:

_____

Profª. Drª. Silvia Saviano Sampaio
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA – SÃO PAULO

_____

Prof. Dr. Andrey Ivanov
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA (UNESP – MARÍLIA)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais José Martins e Elisabeth e meu irmão Murilo por todo apoio. À Mariele por toda a compreensão e apoio no convívio cotidiano.

Aos queridos amigos sempre presentes: Nicholas, Rafael, Natálie, Tiagão, Maewa, Vladimir, William, Claudeni, Eliano, Mariana, Patrick, Wendel, Éliton. Ao Luiz Fernando de Souza Freitas pela ajuda material em diversos momentos.

Ao Fernando e a Marília pela generosa hospitalidade e amizade.

Ao professor Márcio Benchimol Barros pela oportunidade.

À professora Arlenice Almeida da Silva (UNIFESP), pela imensa dedicação e contribuição à minha formação, sou profundamente grato.

Aos membros da banca examinadora que nos honraram imensamente com suas contribuições: ao professor Carlos Eduardo Jordão Machado (UNESP – Assis) pela participação nas bancas de qualificação e defesa, pelas suas críticas e sugestões; ao professor Franklin Leopoldo e Silva (USP) pela participação nas bancas de qualificação e defesa, pelas excelentes sugestões e comentários ao nosso trabalho e pela indicação de um texto fundamental de Sartre.

À professora Silvia Saviano Sampaio (PUC-SP) e ao professor Andrey Ivanov (UNESP – Marília) pela disponibilidade.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências – UNESP-Marília. Aos funcionários da Faculdade de Filosofia e Ciências, em especial ao Paulo (Seção de Pós-Graduação), Renato, Sylvia e Cidinha (Escritório de pesquisa).

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela bolsa de Mestrado concedida.

RESUMO

Investigamos no presente trabalho o pensamento estético e filosófico do pensador húngaro György Lukács (1885-1971), especificamente na obra *A teoria do romance*, de 1916, com vistas a analisar e compreender os aspectos e elementos que o referido filósofo desenvolve nessa importante obra do, assim denominado, período de juventude; é importante para nosso trabalho destacar e salientar a significação que a filosofia da existência formulada pelo danês Søren Kierkegaard (1813-1855) adquiriu para o jovem Lukács nessa sua obra de 1916. Para tanto analisamos, inicialmente, o ensaio de Lukács dedicado a Kierkegaard, presente no livro *A alma e as formas*, de 1911; destacamos os contornos de *A teoria do romance*; elaboramos a conceituação de Kierkegaard dos conceitos de demoníaco, desespero e ironia; e, por fim, analisamos as ressonâncias kierkegaardianas em *A teoria do romance*. Os dois pensadores analisados adquiriram importância capital no desenvolvimento do debate filosófico durante todo o século XX, o presente trabalho justifica-se, portanto, nas próprias afirmações de Lukács em sua maturidade onde ele mesmo destaca entre suas influências juvenis a constante presença das ideias de Kierkegaard, entre outros, para seu percurso intelectual, por ele chamado de seu "caminho para Marx".

Palavras-chave: Lukács. Kierkegaard. Romance. Existência.

ABSTRACT

We investigate in this work the aesthetic and philosophical thought of the Hungarian thinker György Lukács (1885-1971), specifically in the work *The theory of novel*, of 1916, in order to analyze and understand the aspects and elements that this philosopher develops in this important work, named as, period of youth, it is important for our work to highlight and emphasize the significance that the philosophy of existence formulated by the Danish Søren Kierkegaard (1813-1855) acquired for the young Lukács in his work of 1916. For this, we analyze, initially, Lukács' essay devoted to Kierkegaard, in present in the book *The soul and forms*, of 1911; highlighting the outlines of *The theory of novel*; we elaborated the Kierkegaard's concepts of demoniacal, despair and irony, and finally, we analyze the kierkegaardian resonances in *The theory of novel*. The two thinkers analyzed acquired importance in the development of philosophical debate throughout the twentieth century, this work justified, therefore, in Lukacs' own statements in his maturity where he stands among his juveniles influences the constant presence of Kierkegaard ideas, and others, for his intellectual journey, called by him as "road to Marx".

Keywords: Lukács. Kierkegaard. Novel. Existence.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 8

2 A PRESENÇA DE KIERKEGAARD NO JOVEM LUKÁCS 17

2.1 Forma do ensaio e forma de vida.....17

2.2 O ensaio sobre Kierkegaard.....19

2.3 A oposição entre vida dotada de sentido e vida não essencial 23

3 *A TEORIA DO ROMANCE*: A FILOSOFIA ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA 29

3.1 A forma do romance 29

3.2 A forma moderna da dissonância 34

3.3 O problema da vida na grande épica 39

4 SOBRE A FILOSOFIA DA EXISTÊNCIA DE KIERKEGAARD.....43

4.1 O demoníaco em Kierkegaard 48

4.2 O desespero em *A doença para a morte*.....53

4.3 O conceito de ironia em Kierkegaard: a *Dissertação* de 1841 57

5 AS DETERMINAÇÕES KIERKEGAARDIANAS NA TEORIA DO ROMANCE 64

5.1 A tipologia histórica da forma 73

5.2 O herói romanesco em Lukács e o *indivíduo* em Kierkegaard.....85

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....96

7 REFERÊNCIAS 107

1 INTRODUÇÃO

Pudemos captar, em trabalhos anteriores,[1] a notável proximidade das obras do jovem filósofo húngaro György Lukács (1885-1971) com o pensamento do filósofo e teólogo danês Søren Kierkegaard (1813-1855).[2] Proximidade que poderia causar espanto a muitos, influenciados, talvez, pela leitura dos textos posteriores do autor, como por exemplo, a obra *A destruição da razão*,[3] não fosse o testemunho, tornado público no prefácio escrito em 1962 para uma nova edição de *A teoria do romance*,[4] do próprio Lukács, em que este nos diz: "Kierkegaard sempre representou um papel de destaque para o autor da *Teoria do romance*" (2000, p. 15), colocando dessa forma, na conta de uma tendência que estaria posta na época, sua aproximação a Kierkegaard; contudo, salienta ele próprio, muito antes de Kierkegaard integrar o pensamento existencialista;[5] vejamos o que nos declara o Lukács (2000, p. 15) da maturidade sobre essa questão:

> Esses fatos são mencionados aqui [o ensaio sobre Kierkegaard, em *A alma e as formas*, e um estudo inconcluso sobre a crítica deste a Hegel] não por razões biográficas, mas para indicar uma tendência evolutiva que mais tarde se tornaria relevante no pensamento alemão. A influência direta de Kierkegaard conduz sem dúvida à filosofia existencialista de Heidegger e Jaspers.

De fato, na obra *A destruição da razão* Lukács traça uma história do irracionalismo moderno ocidental – de Schelling a Hitler, informa-nos o subtítulo da referida obra – na qual a análise do pensamento de Kierkegaard ocupa uma seção. Citado ao lado de Schelling e de Schopenhauer, o danês ocupa, com efeito, notória

---

[1] MARTINS, W. M. *A teoria do romance* do jovem György Lukács à luz da filosofia da existência de Sören Kierkegaard. Trabalho de conclusão de curso. Faculdade de Filosofia e Ciências UNESP – Marília, 2010, (FAPESP).

[2] O chamado período de "juventude" de Lukács abrange as obras publicadas anteriormente ao seu ingresso no Partido Comunista da Hungria, em 1918. Cf. a nota 11 no posfácio do tradutor à versão brasileira de *A teoria do romance*. LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades. 2000.

[3] Publicado em 1953, em alemão: *Die Zerstörung der Vernunft*. Berlin: Aufbau. Trad. Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Economica, 1959.

[4] LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: 34; Duas Cidades. 2000.

[5] "Quando Lukács toma o autor de *Ou-ou* como fonte de sua interpretação da forma, pode-se considerar o ensaio sobre Kierkegaard de *A alma e as formas* como um dos primeiros textos a redescobrir o filósofo danês e a antecipar questões existenciais, já antes da eclosão da Primeira Guerra Mundial". (MACHADO, 2004, p. 28-29).

posição de precursor do irracionalismo entre as duas revoluções (1789-1848); tendência que, após ganhar força com Nietzsche no período imperialista, desemboca na sociologia alemã e depois no nacional-socialismo. De acordo com Lukács (1959, p. 203) a filosofia de Kierkegaard "guarda uma relação íntima com o processo de desintegração do hegelianismo". Um ponto importante na argumentação lukacsiana diz respeito aos "problemas da dialética", que se verifica no conhecido tema kierkegaardiano do "salto qualitativo", que, segundo Lukács (1959, p. 210), transformaria a lógica dialética de Hegel em lógica formal; ou seja, ao polemizar com a concepção hegeliana da transformação da quantidade em qualidade, a categoria do "salto", em Kierkegaard, explicita claramente seu irracionalismo, vejamos: "por isso [Kierkegaard] salienta, no salto qualitativo, "o caráter súbito do misterioso", isto é, o caráter do irracional". Segundo o Lukács de então, todo o pensamento de Kierkegaard seria uma "negação à dialética", e seu intento anti-hegeliano foi levado até o fim, "a significação de Kierkegaard na história do irracionalismo consiste em ter levado radicalmente até o fim a segunda tendência [a construção de uma pseudo-dialética subjetivista]". (1959, p. 208).

Porém, se consideramos que o problema central é o da negação da história universal, tendo esta vindo ao mundo pela mão e a cabeça dos, assim chamados por Kierkegaard, pensadores especulativos,[6] será que essa a-historicidade da ação em Kierkegaard não poderia também ser entendida como uma recusa, consciente e bastante consequente, de inserção, aceitação e acomodação ao tempo presente, não teríamos dessa maneira um elemento ético explosivo?[7] A recusa em ocupar uma função na história universal não seria um golpe implacável da ironia no típico cosmos universal do "burguês filistino"? Quando Kierkegaard (2010, p. 102) analisa a angústia da falta de espírito, a insensibilidade espiritual, logo aparece o raso contemporâneo burguês, medíocre, em suma, podemos mesmo dizer que nesse sentido Kierkegaard antecipa muitos elementos da crítica da semiformação que depois seria elaborada por Adorno, após estudar as obras de Kierkegaard e fazer sua tese entre 1929 e 1930.[8]

---

[6] O alvo é evidente: Hegel e os hegelianos daneses membros da Igreja: "ora, a consideração especulativa tem a feliz propriedade de não ter nenhuma pressuposição. Ela parte do nada, não toma nada como dado". (KIERKEGAARD, 2002, p. 57).

[7] Adorno (2010, p. 83) considera que Kierkegaard é "opositor da doutrina hegeliana do espírito objetivo", portanto não formulou nenhuma filosofia da história.

[8] Sobre a semiformação, em Adorno, Maar (2003, p. 459) esclarece: "a semiformação (*Halbbildung*) faz parte do âmbito da reprodução da vida sob o monopólio da "cultura de massas". A alteração de "cultura de massas" para *indústria cultural* explica-se justamente pela preocupação de Adorno e Horkheimer com

Encontramos nessa análise uma crítica lúcida e reveladora de um autor comumente associado, e frequentemente reduzido, ao crente religioso: "determinado como sem espírito, transforma-se o homem numa máquina falante, e não há nada que impeça que ele possa aprender de cor tão bem uma cantilena filosófica quanto uma confissão de fé e um recitativo político". (KIERKEGAARD, p. 102).[9]

A partir dessa constatação surge, para Kierkegaard, a necessidade do Absoluto diante do estádio estético naturalizado, para deixar para trás esse estado afastado do conteúdo definido como espiritual, contraposto ao mero elemento corporal e natural-orgânico, "todo homem, pela síntese de alma e corpo que é, está destinado a ser espírito; esse conjunto é sua morada; mas ele prefere habitar o subsolo, isto é nas categorias do sensível". (KIERKEGAARD, 1971, p. 201).[10] Ao debruçarmo-nos sobre as obras de Kierkegaard logo podemos notar a inadequação que uma leitura sistematizante ocasiona, a estratégia de fundo, que toda a obra carrega, escapa da sistematização, tal qual o duende que desaparece imediatamente quando seu nome é pronunciado.

Não obstante as reservas de Lukács, no prefácio de 1962 da *Teoria do romance*, quanto a esta posição incômoda, para o respeitado marxista da maturidade,[11] entretanto

---

o essencial em sua perspectiva: apreender a tendência à determinação total da vida em todas as suas dimensões pela formação social capitalista, a *subsunção real da sociedade ao capital"*.

[9] Adorno (2010, p. 95) compreende do seguinte modo o posicionamento político de Kierkegaard: "o caráter polêmico que caracteriza todas as manifestações de Kierkegaard sobre a "situação" não brota do *pathos* do "ataque profético" que o seu tom às vezes usurpa. No ataque, sua filosofia responde à intrusão dolorosa da realidade efetiva no interior sem objeto, que o movimento de retorno do si mesmo marca. Daí provêm as opiniões de Kierkegaard quanto à política. Pode ser que elas falhem sempre em reconhecer as condições reais – mas não deixam de ser mais profundamente formadas por essas condições do que o fazem suspeitar as teses, em sua maioria individualistas e provincianas, claramente reacionárias, sobretudo dos *Diários*".

[10] Para as obras de Kierkegaard não traduzidas para o português utilizamos as *Oeuvres Complètes*. Paris: L'Orante, 1966-1986, 20 volumes, traduzidas por Paul-Henri Tisseau e Else-Marie Jacquet-Tisseau, citadas a partir de agora OC com a indicação do número do volume e ano, respectivamente; as traduções para o português são nossas. OC XVI, 1971.

[11] Recordem-se aqui as condições materiais sob as quais assentou-se a turbulenta vida de Lukács, perseguido e ultrajado por prisões políticas em vários momentos, o embate intelectual intenso travado com muitos dos principais pensadores contemporâneos – dos mais conhecidos destacam-se Adorno, ao lado do amigo de juventude Ernst Bloch, Lucien Goldmann, entre inúmeros outros, e também dos embates no interior do movimento comunista. Agnes Heller (2007, p. 73) testemunha que "dificilmente um mestre foi negado com tanta frequência e por tantos discípulos como ele o foi. E traído: entre seus apóstolos, sempre havia mais de um Judas". Palavras tristemente confirmadas diante da constatação de outro discípulo, o romeno Nicolas Tertulian (2006, p. 38): "é assombroso ver essa ex-lukacsiana convertida às virtudes do pós-modernismo (*cf.* seu livro *Can Modernity survive?* Publicado em 1990) identificar a escolha de 1918 [a adesão de Lukács ao Partido Comunista da Hungria] a um "salto" kierkegaardiano, precisamente a um ato de "fé" sinônimo do "paradoxo", no qual situaria-se segundo ela "no exterior e acima de toda crítica", pois, por sua irracionalidade intrínseca não é suscetível de submeter ao exame "fatos e argumentos". O destino intelectual de Lukács é apresentado a partir desse postulado como a trajetória de um pensador prisioneiro do "absoluto" escolhido por uma decisão irracional". Respeitado Lukács é, não obstante esse desolador cenário intelectual de abandono de suas ideias; "'por que Lukács?' poderia perguntar-se, em vista da *damnatio memoriae* que tem golpeado o pensador

justificada por ele próprio como vimos, nos parece bastante significativa, de modo que tornou-se inescusável para nós empreender a análise e compreensão da relação, do diálogo entre os dois: como, nas preocupações teóricas do jovem Lukács, configurou-se a relação com o pensamento de Kierkegaard? Como bem mostrou o próprio Lukács muitos anos depois, sabemos que essa relação despontou muito antes do pensador danês encontrar um ambiente intelectual que acolhesse suas obras como precursoras.[12]

Kierkegaard é, com efeito, um eminente pensador da modernidade, compreendida como sua época, a época da solidão do indivíduo, destacamos apenas um trecho, dentre muitos outros na sua obra, do livro *O conceito de angústia* (2010, p. 147), para uma pequenina amostra da relação que manteve com a sua época, diz ele: "[...] numa direção cresce a verdade em abrangência, em massa, em parte também em clareza abstrata, enquanto que a certeza interior constantemente diminui". É o que diz com outras palavras no *Post-scriptum às Migalhas filosóficas* (KIERKEGAARD, 2002, p. 91), "o pensador que, em todo o seu pensamento, pode esquecer também de pensar que ele existe não explica a existência no mundo, mas faz uma tentativa de deixar de ser homem e tornar-se um livro ou algo objetivo". Com efeito, para o jovem Lukács, "é Kierkegaard que pensa até o fim a situação do indivíduo problemático na tradição européia ocidental". (MACHADO, 2004, p. 128).

É nosso objetivo no presente trabalho analisar alguns conceitos importantes do pensamento de Søren Kierkegaard e, com base nesses conceitos, traçar uma linha que permita ver onde eles aparecem no desenvolvimento de *A teoria do romance* do jovem Lukács; notadamente essa presença constante do danês no pensamento do jovem Lukács efetiva-se a partir do ensaio dedicado por ele ao próprio Kierkegaard, e ao fatídico fim de seu noivado com a jovem Regine Olsen (1909),[13]chegando até *A teoria do romance* (1916), entre outros escritos de menor tamanho, no entanto fundamentais em importância e complexidade teórica, dos quais destacam-se*O problema do drama não-trágico* (1911) e *Da pobreza de espírito* (1912).[14]

---

húngaro. Hoje em dia, Lukács é um pensador *maldito*, por isso não interessa ao grande público, e muitos de seus leitores vivem e trabalham na América Latina; [...] A América Latina oferece hoje as condições para repensar a realidade social, política e intelectual a partir da perspectiva de Lukács, que designo um *gigante do pensamento* [...]". (INFRANCA, 2006, p.11. Itálicos do autor).

[12] Considere-se aqui o amplo arco que o chamado existencialismo configurou no século XX, desde Heidegger até Sartre, entre muitos outros. Cf. LE BLANC, 2003, p. 125 e ss.

[13] Ensaio que, conjuntamente a outros estudos, integra o livro *A alma e as formas*, publicado em húngaro em 1910, e em alemão em 1911.

[14] LUKÁCS, G. In: MACHADO, C. E. J. *As formas e a vida*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

O recorte por nós traçado facilmente deixa ver que se trata do período anterior a adesão do autor ao marxismo, período controverso, como vimos, para Lukács, basta conferir suas declarações sobre essas obras, principalmente nos prefácios escritos para novas edições na década de 1960.

Iniciamos nosso trabalho com uma análise do ensaio sobre Kierkegaard e Regine Olsen, de *A alma e as formas*, e também da *Teoria do romance*, do jovem Lukács, para depois analisarmos os conceitos de Kierkegaard; posteriormente seguimos o desenvolvimento dos mesmos na obra de 1916 do jovem Lukács, onde, assim compreendemos, tiveram decisiva participação, determinando a orientação do jovem autor, antes da já mencionada guinada teórica, e existencial, ao marxismo, obviamente arrefecendo as tendências heterogêneas que cresceram e frutificaram ao longo do seu caminho até Marx.[15]

Dessa forma, procuramos as ressonâncias kierkegaardianas no jovem Lukács, explicitando, à medida de nossas forças, a profícua historicidade do pensamento do danês, inúmeras vezes vítima de incompreensão, para dizer o mínimo; não cabe a ele, portanto, a pecha de irracionalista, pois que esta é, "uma visão completamente deturpada, pois Kierkegaard é um dos autores mais "racionalistas" que se pode imaginar, pelo menos no sentido de esmiuçar racionalmente, de pesquisar". (VALLS, 2000, p. 177).

E acaso não seria essa confiança no poder de "esmiuçar racionalmente" uma característica do vigoroso poder do pensamento, "super-refletido", na expressão do mesmo pesquisador que acabamos de citar, cultivado por uma erudição sobre-humana, eminente conhecedor da filosofia de seu tempo, de Hegel e dos hegelianos,[16] também da filosofia antiga e medieval, que lia em grego e latim, além de completa formação teológica? A proposta crítica que a obra de Kierkegaard concentra é muito relevante:

[15] Diz Lukács (1978, p. 148) sobre suas obras de juventude que, "manifestavam uma tendência burguesa de esquerda, com uma simpatia [...] pelo socialismo e pelo movimento operário". Essa passagem é sintetizada por Vedda e Infranca (2005, p. 7) como a passagem de uma "*Weltanschauung* caracterizada por um idealismo místico e um rigorismo ético nos quais se evidenciavam as influências de Meister Eckhart e Fichte, de Kierkegaard e Dostoiévski, a um marxismo marcado por traços voluntaristas e messiânicos".

[16] É importante lembrar aqui, entretanto, a perspicaz observação de Adorno (2010, p. 247): "o adversário de Hegel seguia sob o fascínio desse."

> Em Copenhague, tudo respirava filosofia, mas as questões vitais do existir, do existente e da existência singular diante de si mesma e diante do Absoluto não entravam na esfera da reflexão filosófica, preocupada demais com o rigor da objetividade, do sistema, do universal.(ALMEIDA; VALLS, 2007, p. 28).

A obra de Kierkegaard é multifacetada – e isso não é novidade;destacamos alguns conceitos retirados dessa vasta obra para obtermos um índice claro de compreensão dos mesmos na obra de Lukács, nomeadamente trata-se dos conceitos de ironia, demoníaco e desespero. Como veremos ao longo do trabalho esses termos guardam profunda relação entre si, iluminando o mesmo objeto de pontos diversos, ainda que seja lugar-comum afirmar a intenção claramente anti-sistemática de Kierkegaard, que chegou a mostrar, ao longo da vida, desprezo para com toda filosofia que aspirasse à sistematicidade, e mesmo para a filosofia acadêmica de então– podemos dizer que seu pensamento foi constituindo-se como um opositor minucioso de seus contemporâneos, com ênfase nos hegelianos, e dessa filosofia acadêmica de sua época.

Essa oposiçãoé perceptíveljá em sua *Dissertação* (KIERKEGAARD, 2006) acadêmica sobre o conceito de ironia, na qual recorre ao expediente irônico o tempo todo, a ponto de confundir até os membros da banca que o avaliaram. Também demonstramos a valiosa significação que esses conceitos encontraram no jovem Lukács, e neste tornaram-se poderosos instrumentos de compreensão das obras de arte, com destaque para a literatura.

No chamado período de juventude Lukács escreveu alguns ensaios, reunidos em livro sob o título *A alma e as formas* (1911), em seguida é publicada*História do desenvolvimento do drama moderno* (escrito entre 1906-07, publicado, no entanto, em 1912), obra que obteve um prêmio na sociedade Kisfaludy de Budapeste, após este, se segue *Filosofia da arte* (1912-1914),[17]*A teoria do romance*, em 1916, e a *Estética de Heidelberg* em 1918.[18]

Obra de múltiplos caminhos, *A teoria do romance* não foi desenvolvida em uma via unilateral de pensamento, uma leitura atenta e rigorosa é capaz de localizar diversos pontos de fundamentação dos desdobramentos teóricos alcançados pelo jovem Lukács, baseados no estudo rigoroso dos pensadores – inclua-se aí a literatura, evidentememente

[17] LUKÁCS, G. *Philosophie de l'art*. Trad. Rainer Rochlitz e Alain Pernet. Paris: Klincksieck, 1981.
[18] A *Filosofia da arte*, datada nos manuscritos de 1912-1914, e a *Estética de Heidelberg*, de 1916-1918, foram publicadas após a morte do autor.

– que Lukács havia realizado até então. Trilhamos, em nosso trabalho, através da senda aberta ao pensamento de Kierkegaard que essa obra do jovem Lukács encerra:

> Sem dúvida o autor da *Teoria do romance* não era um hegeliano exclusivista e ortodoxo. As análises de Goethe e Schiller, as concepções de Goethe em seu período maduro (o demoníaco, por exemplo), as teorias estéticas do jovem FriedrichSchlegel e Solger (ironia como meio moderno de configuração) complementam e concretizam os contornos hegelianos genéricos.(LUKÁCS, 2000, p. 12).

Por que Lukács e Kierkegaard? Tanto Kierkegaard quanto o jovem Lukács elaboraram uma problematização da forma; no danês, esta problematização adquire conteúdo através da chamada comunicação indireta,[19]isto é, essa seria a formulação da possibilidade de comunicação de uma verdade que se relaciona à subjetivadade, e não ao que pode ser dito, e compreendido, de maneira objetiva, por exemplo, uma lei científica da natureza, da física etc.

Nesse sentido, entram em campo os pseudônimos kierkegaardianos como multiplicidade correspondente às possibilidades concretamente abertas ao sujeito existente; Kierkegaard não está vinculado a nenhuma corporação acadêmica, religiosa etc., de maneira estrita, para que possa basear suas formulações na autoridade, sem a qual aquelas não passariam. Portanto, fica claro que as múltiplas formas de exposição que encontramos nas obras de Kierkegaard problematizam a pretensão de elaboração de um sistema filosófico como forma de comunicação direta de uma verdade do sujeito.

Nessa perspectiva de que um sistema filosófico não é capaz de captar a existência e a vida reais, em sua irredutibilidade à conceitualização, residira justamente, segundo Lukács (1974, p. 60),[20] a honradez de Kierkegaard:

> A vida não encontra nunca um lugar em um sistema de pensamento lógico, e considerado assim, o seu ponto de partida é sempre arbitrário, aquilo que constrói não está acabado mais que em si mesmo, e não é, na perspectiva da vida, mais que relativo, uma possibilidade.

---

[19] Almeida; Valls (2007, p. 33. Itálicos dos autores) esclarecem: "com a estratégia do *espelho da palavra*, inaugura-se uma nova modalidade filosófica. O espelho é a comunicação indireta e tem em seu interior o objetivo dialético de demonstrar aos seus contemporâneos quanto estavam distantes da vivência da verdadeira ética e da relação íntima com o Absoluto. A tática para tornar o homem atento não é um discurso acadêmico ou um sermão dominical".

[20] Utilizamos a versão francesa de *A alma e as formas*. LUKÁCS, G. *L'âme et les formes*. Trad. Guy Haarscher. Paris: Gallimard, 1974.

Com essa constatação de que as questões direcionadas à vida caem fora do sistema, o jovem Lukács também elabora sua problemática através da forma do ensaio, que, como veremos, é uma forma intermediária entre filosofia e literatura. Segundo o jovem Lukács (2008, p. 110),[21] no ensaio que abre*A alma e as formas, Sobre a essência e a forma do ensaio*: uma carta a Leo Popper, "ela [a forma do ensaio] se torna uma visão de mundo, um ponto de vista, uma tomada de posição diante da vida da qual ela se originou; uma possibilidade de transformá-la e recriá-la.

Uma tomada de posição que no caso dos dois autores aclimata-se em uma crítica ao mundo da convenção com o qual ambos se deparam, portanto trata-se de uma crítica à alienação entre sujeito e objeto, através de uma superação do romantismo a partir de dentro; ambos pensadores partem dessa crítica aos ideais românticos, basta pensarmos, por exemplo, nos ensaios de *A alma e as formas,* dedicados a Novalis, Kierkegaard, Beer-Hofmann etc., e sua atmosfera de crítica imanente; Lukács (1984, p. 99)[22] também registra em sua correspondência com Paul Ernst, em outubro de 1909, que estaria trabalhando em um livro sobre o romantismo, – e nessa carta, entre outras questões, já se encontra a ideia da convergência espiritual entre o romance e o romântico, expressa alguns anos depois na *Teoria do romance* – diz ele a seu amigo: "ora, minha vida é, em grande medida, uma crítica ao romantismo [...]. De fato, a afinidade terminológica entre "romance" e "romântico" não é casual: o romance é a forma típica do romantismo – tanto na vida como na arte".

E no caso de Kierkegaard basta pensarmos na crítica elaborada em sua dissertação sobre o conceito de ironia, na qual os românticos Friedrich Schlegel, Tieck e Solger, são criticados em suas pretensões, tanto filosóficas quanto poéticas. Também recorde-se a esfera que o poeta romântico ocupa na elaboração desenvolvida por Kierkegaard dos chamados estádios da existência, preso no elemento estético, com efeito, o primeiro, e consequentemente o mais imediato, estádio que radica no tédio, diz Kierkegaard (2006, p. 246), "tédio, esta eternidade sem conteúdo, esta felicidade sem gozo, esta profundidade superficial, esta saciedade faminta.[...] ninguém há de contestar que no momento atual tanto a Alemanha quanto a França possuem uma quantidade imensa de tais irônicos".

---

[21] LUKÁCS, G. Sobre a essência e a forma do ensaio. In: *Revista UFG*, Goiânia, ano X, n°4, 2008, p.104-121. Trad. Mario Luiz Frungillo.
[22] LUKÁCS, G. *Epistolario* 1902-1917. Trad. Alberto Scarponi. Roma: Editori Riuniti, 1984.

O pseudônimo da primeira parte de *A alternativa*, o esteta A, é, com efeito, um autor romântico, que escreve pequenos fragmentos, os *Diapsalmata*, aforismos que marcam um estado de ânimo entre o melancólico e o nostálgico de algo, não se sabe bem o quê, perdido, em suma de uma infinitude não localizável;[23] ensaios de crítica literária; sobre música, o Don Juan de Mozart; ensaios sobre o tédio e a novela imaginária *O diário do sedutor*. No interior da obra de Kierkegaard, esse livro, *A alternativa*, seria uma recolha de escritos de um autor romântico ideal, vivendo, portanto, no primeiro estádio da existência, o estético. Estádio esse que é deixado para trás, com a existência do ético, e acima desta, o ético-religioso.

É a partir desse posicionamento crítico diante do romantismo que tanto Kierkegaard quanto o jovem Lukács, como veremos, cada qual a seu modo, partem para a elaboração de suas respectivas obras, guardando, porém, essa semelhança de origem, diríamos.

[23] Alguns desses aforismos foram traduzidos por Álvaro Valls, encontram-se em KIERKEGAARD, S. *Do desespero silencioso ao elogio do amor desinteressado*. Porto Alegre: Escritos, 2004.

2 A PRESENÇA DE KIERKEGAARD NO JOVEM LUKÁCS

2.1 Forma do ensaio e forma de vida

Antes de iniciarmos nossa análise de *A teoria do romance* do jovem Lukács faremos uma diligente leitura sobre o ensaio dedicado ao danês que integra a obra *A alma e as formas* (1911). Acreditamos que uma análise do ensaio sobre Kierkegaard, e sua noiva Regine Olsen, é muito importante para o delineamento do desenvolvimento da obra do jovem filósofo. Datado de 1909, mostra que o autor já conhecia, pelo menos uma parte da obra de Kierkegaard que, significativamente, lhe deu uma boa ideia de compreensão das circunstâncias do autor danês.[24]

Preliminarmente, podemos localizar no conceito de ensaio, no texto que abre *A alma e as formas*,*Sobre a essência e a forma do ensaio*: uma carta a Leo Popper, uma nova forma de filosofia, ou a promessa de um sistema vindouro. Como entender o rigor conceitual e sistemático presente em *Filosofia da arte* (1912-1914) – que, no entanto, permaneceu inacabada,[25] e o seu inverso, com as proposições abertas e experimentais dos ensaios iniciais?

Pois Lukács, ao final do primeiro e programático ensaio de *A alma e as formas*, diz que o ensaio é uma alusão ao sistema, vem sempre antes deste, como um precursor, e "mesmo que aquele [o sistema] já estivesse realizado, nenhum deles [os ensaios] seriam uma aplicação, e sim sempre uma nova criação, um tornar-se vivo na vivência real". (LUKÁCS, 2008, p. 121).

Trata-se, portanto, de uma experiência vital e de uma vivência anímica do ensaísta na relação que estabelece com o objeto: "uma tomada de posição original e profunda diante do todo da vida" (LUKÁCS, 2008, p. 120), com um valor próprio os ensaios não são redutíveis ao sistema e estão mesmo apartados por uma divisão quanto à natureza de cada um, "ele [o ensaio] não carece, portanto tão somente de uma realização que afinal o abolisse, e sim também de uma configuração que o redima e

[24] O tradutor brasileiro da tese de habilitação de Adorno, sobre Kierkegaard, publicada pela primeira vez em 1933, esclarece: "as *Soeren Kierkegaard, Gesammelte Werke* [Søren Kierkegaard, obras reunidas] publicadas em Jena por Hermann Gottsched e Christoph Schrempf pela Eugen Diederichs, [...] totalizavam doze volumes. Entre os anos 1909 e 1914 haviam aparecido nove volumes, a começar por *Temor e tremor*, *A repetição* e, naturalmente, a polêmica de *O instante*". (VALLS, 2010, p. 14).

[25] Diz o tradutor da versão francesa: "aqui [*Filosofia da arte*] reina o abandono aos fenômenos, o rigor de uma construção filosófica afastada de toda subjetividade". (ROCHLITZ, 1981, p. VIII).

salve como valor eterno, a ele – à sua própria e desde já indivisível essencialidade". (LUKÁCS, 2000, p. 120).

Diante dessa ideia do ensaio como tomada de posição frente à vida, uma busca que equilibre na forma ética e estética, como podemos, inicialmente, situar o ensaio sobre Kierkegaard diante da pergunta que Lukács fez no início do livro (LUKÁCS, 2000, p. 104): "tenho diante de mim os ensaios destinados a este livro [*A alma e as formas*], e me pergunto: devem-se publicar trabalhos desta ordem, pode surgir deles uma nova unidade, um livro?". Podemos, de imediato, perceber a importância que as obras de Kierkegaard tiveram para o jovem intelectual húngaro, pois as obras do danês, em sua totalidade, ainda não encontravam-se disponíveis ao público leitor alemão, Lukács lhe dedica um ensaio que adquiriu importância capital na leitura posterior de Kierkegaard.[26]

Se, como quer Lukács, é necessário ao ensaísta moderno colocar todas as questões que a forma suscita a si mesmo, "agora o ensaísta tem de refletir sobre si mesmo, encontrar-se e construir algo próprio com o que lhe é próprio" (LUKÁCS, 2000, p. 118), podemos certamente dizer, juntamente com Machado (2004, p. 18), que, "para o jovem Lukács, a forma do ensaio no mundo moderno é expressão de uma vida tornada problemática"; essa ideia da busca de uma forma ética e estética é a meta do ensaio, que por sua vez é o grande responsável por encontrar essa forma.

Lukács (2008, p. 106) refere-se às páginas de diários imaginários e as novelas de Kierkegaard, como escritos que, ao lado dos diálogos platônicos, dos escritos dos místicos e os ensaios de Montaigne, dirigem-se, sem nenhuma mediação, suas questões diretamente à vida; sua forma, da "literatura ou da arte" (LUKÁCS, 2008, p. 106), na qual, "algo dissolveu todo seu conteúdo" (LUKÁCS, 2008, p. 106), traz até a superfície da vida toda a clareza que dá ordem ao "claro-escuro" na qual está imersa. Esta referência às "páginas imaginárias de diário" e às novelas parece dar o testemunho de que Lukács já conhecia a obra *Estádios no caminho da vida*, de Kierkegaard,[27] e fazia

[26] "O jovem Adorno (1933) refere-se de modo decisivo a esse ensaio de Lukács ao escrever sua crítica a Kierkegaard". (MACHADO, 2004, p. 29). A referência ao ensaio de Lukács aparece na página 28 da edição brasileira, onde diz Adorno: "aquele que impugnou, como filósofo, a identidade de pensar e ser: na obra ficcional, sem nenhuma cerimônia, deixa o ser orientar-se pelo pensar. Só Lukács fornece, num de seus primeiros ensaios, sobre Kierkegaard e Regine Olsen, a plena compreensão desse fato: "sensualidade incorpórea e uma pesada e programática ausência de escrúpulo são os sentimentos dominantes" no *Diário do sedutor*. "A vida erótica, bela, a que culmina no gozo da tonalidade afetiva como visão de mundo – e só como visão de mundo".

[27] Em *Estádios no caminho da vida* há o estabelecimento de um diálogo entre os diferentes pseudônimos: na primeira parte, *In vino veritas* narra-se um banquete onde cada convidado faz uma exposição estética da vida erótica, portanto temos o estádio estético da existência; na segunda parte da obra o assessor

uma leitura existencial da mesma, tendo em vista a busca pela forma que ordene a vida, "a força necessária para uma reordenação conceitual da vida e, no entanto, a mantêm distante da perfeição gélida e definitiva da filosofia" (LUKÁCS, 2008, p. 104), portanto, seguindo de modo coerente as formulações teóricas almejadas pela própria forma ensaística, uma forma intermediária, digamos, a meio caminho da filosofia, mas também fecundada pelo elemento literário-artístico.[28]

Segundo nosso autor, o ensaio busca a "verdade" de coisas que já foram vivas uma vez, busca expressões para suas essências;com as quais é possível vislumbrar o sentido do livro, no qual os objetos do ensaísta são os escritores e poetas, mas ao final, em seu conjunto, percebe-se a importância de cada um, cada ensaio é uma busca de uma forma vital dotada de sentido ético e estético, contrapondo-se a uma vida vazia de sentido, cotidiana e trivial, tal contraposição irredutível entre vida dotada de sentido e vida cotidiana, uma elaboração que retorna, já em outra base conceitual, de maneira devidamente historicizada, em *A teoria do romance*, como a contraposição entre o mundo pleno de sentido da epopeia e o mundo da convenção ao qual o romance corresponderia como forma.

2.2 O ensaio sobre Kierkegaard

Nesse contexto de teorização do ensaio como forma filosófica, ou de preparação para a filosofia, destaca-se então o ensaio dedicado ao pensador danês, pois é necessário ao Lukács de então buscar uma forma de vida viva: "encontrar uma "forma de vida" é o escopo desse livro [*A alma e as formas*] programático vital: uma vida que, por meio da forma, se torna dotada de sentido ético-estético". (MACHADO, 2004, p. 15).[29] Michael

---

Wilhelm faz um elogio do matrimônio, estamos aqui no estádio ético; e em *Culpável? – Não culpável?* É a revelação do conteúdo de um diário, encontrado pelo psicólogo Frater Taciturnus no fundo do lago de Söborg, onde seu autor desconhecido narra seu sofrimento, posto em relevo na esfera religiosa, e que guarda uma profunda rememoração de elementos da vida do próprio Kierkegaard. Cf. OC IX, 1978.

[28] A atualidade da potência crítica que a forma do ensaio pode alcançar é constatada, no contexto alemão, por Adorno (2003, p. 16): "apesar de toda a inteligência acumulada que Simmel e o jovem Lukács, Kassner e Benjamin confiaram ao ensaio, à especulação sobre objetos específicos já culturalmente pré-formados, a corporação acadêmica só tolera como filosofia o que se veste com a dignidade do universal, do permanente, e hoje em dia, se possível, com a dignidade do "originário"; [...] a tenacidade com que esse esquema sobrevive seria tão enigmática quanto sua carga afetiva, não fosse ele alimentado por motivos mais fortes do que a penosa lembrança da falta de cultivo de uma cultura que, historicamente, mal conhece o *homme de lettres*".

[29] De acordo com Machado (2004, p. 13): "na Europa central, e sobretudo na Alemanha, a forma ensaio expressa uma visão peculiar. Uma visão que une Georg Simmel e o jovem Lukács, Karl Kraus e Robert Musil, Rudolf Kassner e Ernst Bloch, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e Theodor Adorno. [...] em Simmel, como atenção para a "coisificação" (Sachlichkeit), para a sensibilidade "nervosa" da vida

Löwy (2008, p. 114), ao dizer que os textos de *A alma e as formas* "se relacionam às questões últimas da vida", recupera e leva adiante a leitura de seu mestre, Lucien Goldmann (1966, p. 127), segundo a qual, em 1911, sob influência de Husserl, "Lukács não possuía ainda uma concepção histórica da vida humana e da cultura, ele via nas formas essências eternas e atemporais".

De maneira tal que perguntamos, como é possível compreender o ensaio sobre o gesto de Kierkegaard no interior de *A alma e as formas*? E no conjunto de suas obras posteriores? Não se trata de uma exegese de um texto particular de Kierkegaard, nem de mero esforço interpretativo simplesmente; não é uma peça de retórica, mesmo que exiba vários recursos literários incomuns em um texto filosófico, ou o resultado de pesquisa estritamente acadêmica, haja vista que, nos seus próprios termos, a forma ensaio é visada, "como uma forma de arte" (LUKÁCS, 2008, p.105), uma forma que permita "uma reordenação conceitual da vida", mas que, entretanto esteja "distante da perfeição gélida e definitiva da filosofia". (LUKÁCS, 2008, p. 104).

O tema que percorre todo o ensaio é o gesto kierkegaardiano do rompimento de seu noivado, dado que permite a Lukács refletir sobre a relação entre a vida e a forma. Diante do gesto que é de abandono e de desistência da vida, sugere Lukács (1974, p. 55): "o gesto não é mais do que esse movimento que exprime claramente o unívoco, e a forma é a única via, na vida, que conduz ao absoluto", uma vez que, "o gesto é uma realidade, mais que uma simples possibilidade"; gesto este que engendra o absoluto na vida. Ora, como interpretar tal gesto? Trata-se de um estado da alma? Um absoluto ético? Metafísico? Um posicionar-se do sujeito em relação à história objetiva ou a si mesmo? Um gesto que representa algo vital, permanecemos sem uma resposta definitiva em boa parte do ensaio, uma vez que Lukács procura estender e ampliar ao máximo a questão: "pode-se exprimir uma vida?" Para Lukács, sim, desde que se compreenda que (LUKÁCS, 1974, p. 56), "o gesto é talvez – para me servir da dialética de Kierkegaard – o paradoxo".

Mas, afinal o que é o paradoxo em Kierkegaard? Nas *Migalhas filosóficas*[30]– uma de suas obras publicadas em 1844, as outras foram *O conceito de angústia* e os *Prefácios* –, o autor esclarece que o sentido do paradoxo é intercambiável com o de

moderna nas metrópoles; em Kassner, como crítica e platonismo; em Bloch, como a configuração utópica da questão inconstrutível; e posteriormente em Benjamin, como imagem (surrealista) e como palco da experiência intelectual em Adorno".

[30] Obra na qual o autor, pelo pseudônimo Johannes Clímacus, trata da possibilidade de um ponto de partida histórico rumo a uma consciência eterna. A elaboração principal gira ao redor do *instante* – o momento, no desenvolvimento temporal da história, no qual o finito encontra o infinito.

instante: “na sua forma abreviada pode-se denominar o paradoxo o instante”. (KIERKEGAARD, 2008, p. 79). E o instante é o momento decisivo no qual ocorre o encontro entre o finito e o infinito, encontro inscrito na temporalidade, portanto marca de uma transformação qualitativa da existência daquele que encontra o paradoxo, um ponto de partida para a consciência de algo eterno inscrito na história, de acordo com Adorno (2010, p. 164), “subjetividade e verdade se encontram no paradoxo”.

Não se compreende conceitualmente o paradoxo, pois este “é a loucura” (KIERKEGAARD, 2008, p. 79), não está aberto à compreensão pela inteligência; o que remete a Lukács (1974, p. 56), quando afirma claramente que o paradoxo é “o ponto no qual se cruzam,[31] realidade e possibilidade, matéria e ar, finito e ilimitado [Endliches und Unbegrenztes], forma e vida”.

Segundo Adorno (2010, p. 252), o paradoxo encontra-se em todas as esferas da existência, elaboradas por Kierkegaard, de maneira equitativa: “se nele [Kierkegaard] o salto e a negação efetuam a cada vez o abandono da “esfera” de que provêm, resulta que o sacrifício sempre esteja acompanhado pelo paradoxo, por assim dizer, seu selo de autenticidade sistemático”. Também podemos lembrar as palavras de Sartre (1972, p. 171), de acordo com este, “para ele [Kierkegaard] o paradoxo consiste em que se descobre o absoluto no relativo”.

Em relação ao gesto dramático de rompimento do noivado entre Søren Kierkegaard e Regine Olsen, Lukács, como grande escritor, prolonga o enigma: “o número de explicações é enorme, e cada nova publicação, cada carta, cada página do *Diário* de Kierkegaard lhes facilita e, ao mesmo tempo, torna mais difícil para qualquer um sentir e compreender o que sucedeu; o que significou esse acontecimento na vida de Søren Kierkegaard e Regine Olsen”. (LUKÁCS, 1974, p. 57).

De fato, Lukács afasta-se das explicações, uma vez que o gesto “aspira a monumentalidade” e não suporta nenhuma, mas acata a sugestão de Kassner, a seu ver bastante significativa, a ela referindo-se como: “palavras inesquecíveis e inegáveis”: “Kierkegaard poetizou sua relação com Regine Olsen, e logo que poetizou sua vida, não o fez para ocultar a verdade, mas em todo caso, para dizê-la”.

O gesto, com efeito, como paradoxo, sugere uma analogia com a categoria kierkegaardiana de salto, como podemos notar, nas palavras de Lukács, “o gesto é o salto por meio do qual a alma passa de um a outro, o salto por meio do qual ela deixa os

[31] Na versão francesa “recoupent”, que seguimos; em alemão, “schneiden”. (LUKÁCS, 1911, p. 64).

fatos sempre relativos da realidade para atingir a eterna certeza das formas". (LUKÁCS, 1974, p.56); uma ação que tem por consequência, "eliminar toda equivocidade do inexplicável que é produto de múltiplas razões e largamente ramificado em suas consequências". (LUKÁCS, 1974, p. 58).

O salto é, com efeito, a marca distintiva da transformação de uma esfera da existência em outra, qualitativamente diferente, "na contradição dos 'confins', elas [esferas] se chocam umas com as outras; mas o abismo entre elas e o movimento por sobre esse abismo é o 'salto qualitativo'". (ADORNO, 2010, p. 214). Expõe-se, aqui, com nitidez a virulência da emergência da existência subjetiva que ocorre em cada decisão. O 'salto qualitativo', dessa maneira, pode ser tudo, o que determinará todo o sentido da existência; ou o nada, que fará esse mesmo sentido esboroar. Em Lukács temos a forma de um lado e do outro a vida, dois polos de força tensionados ao limite, no meio dos quais encontra-se o sujeito.

"Kierkegaard", escreve Lukács, "tinha necessidade do absoluto na vida", necessidade de fugir das alternativas contingentes do "tanto... como também...", contrapondo-se ao "ou isto... ou aquilo...". E foi necessário renunciar à vida, ao casamento com Regine Olsen, para alcançar o absoluto, nesse caso Deus, na mesma vida, mas não com a mulher uma vez que "a mulher salva – no sentido da parábola de Kierkegaard – o homem para a vida, mas somente para retê-lo na vida, para acorrentá-lo em sua finitude". (LUKÁCS, 1974, p. 64). Segundo Lukács, o êxito da filosofia de Kierkegaard reside em ter ido até o fim em suas decisões: "a diferença essencial entre a *vida* e a vida consistem no fato de que uma vida é absoluta ou simplesmente relativa". (LUKÁCS, 1974, p. 59).

Sem transições ou estágios intermediários, a passagem de uma esfera da existência a outra, bem compreendida pelo jovem Lukács, é abrupta, um "salto", no qual ocorre "a repentina metamorfose do ser de um homem em sua totalidade" (LUKÁCS, 1974, p. 60), e as figuras existenciais da filosofia dos estádios de Kierkegaard excluem-se umas às outras, como polos opostos de um imã que se repelem mutuamente: o poeta romântico, no estádio estético; o assessor e marido, no estádio ético; e o cavaleiro da fé, no estádio ético-religioso.[32]

[32] Adorno (2010, p. 207) nos esclarece que, "as fronteiras das esferas são mais do que meros contornos de conceitos universais magicamente hipostasiados. Elas marcam a distância da criatura em relação à ontologia. Eis a verdadeira intenção inerente à polêmica kierkegaardiana contra a "mediação" hegeliana".

Como marca distintiva da decisão entre uma vida dotada de sentido ou outra inessencial, diz Lukács (LUKÁCS, 1974, p. 59. Itálicos do autor), que “a diferença consiste no fato de saber se os problemas da vida elevam-se na forma do ‘ou isto... – ou aquilo...’ (“*entweder-oder*”), ou do ‘tanto... – como também...’ (“*sowohl – als auch*”), no momento em que as vias parecem bifurcar”.

Para Lukács, Regine Olsen foi na vida de Kierkegaard, a mulher amada, a única, segundo ele, “a fidelidade de Kierkegaard foi ainda mais profunda que a dos trovadores” (LUKÁCS, 1974, p. 65), porém não foi mais que auxiliar diante da exigência de exclusividade ao amor de Deus, haja vista que somente este é absoluto, diante do qual tudo o que é julgado cai no limite de sua própria contingência, “mesmo a mulher mais profundamente amada não foi mais que um meio, uma via rumo ao grande amor, ao único amor absoluto, ao amor de Deus”. (LUKÁCS, 1974, p. 65).

E sua morte lança, retrospectivamente, a claridade que permite ver o limite intransponível de sua vida: “a morte de Kierkegaard também cobra mil significações, ela torna-se contingente e desprovida de verdadeiro encadeamento do destino. Então, o gesto mais puro e mais unívoco da vida de Kierkegaard não é – vão esforço – portanto, um gesto”. (LUKÁCS, 1974, p. 72). A tragédia na vida de Kierkegaard foi não poder dar forma a seus eventos.

2.3 A oposição entre vida dotada de sentido e vida não essencial

Diante dessa busca pela forma de vida viva que Lukács configurou em seu período ensaístico perguntamo-nos: o que é a vida nesses escritos do jovem Lukács? Como o real adentrou na conceituação dos ensaios?

Pode-se dizer, desses primeiros trabalhos de Lukács, com destaque para *A alma e as formas*, que, “no lugar de oferecer respostas definitivas, seus primeiros ensaios captam temas entrecruzados”. (SILVA, 2007, p. 50). E estes são temas que relacionam arte, filosofia e vida, através de uma forma muito precisa e específica, como vimos, o ensaio. Podemos observar no primeiro ensaio da obra *A alma e as formas*, intitulado *Sobre a essência e a forma do ensaio*: uma carta a Leo Popper, que há uma separação rígida e absoluta entre a *vida* e *a* vida; nessa dualidade, que repõe em outros termos a dualidade kantiana e schilleriana, segundo Lukács (2008, p. 107, itálicos do autor), encontra-se toda a realidade da alma: “*a* vida é uma delas, e a *vida* a outra; ambas são igualmente reais, mas nunca podem ser reais simultaneamente”, para completar em

seguida, “em cada vivência de cada ser humano estão contidos elementos de ambas, ainda que em diferentes intensidade e profundeza”.

O que instaura o trágico ou inevitável ou irredutível dualismo é que, “só podemos sentir”, as duas formas de vida, [a empírica e a inteligível], ao mesmo tempo, “em uma forma” (LUKÁCS, 2008, p. 107), daí a importância do ensaio que descobre como “a forma torna-se destino” isto é, a “forma torna-se uma concepção do mundo, uma tomada de posição diante da vida na qual ela surge”, de modo que o ou isto... ou aquilo... da alternativa kierkegaardiana, em *A alma e as formas*, encontra-se expresso em toda a sua clareza,[33] ou uma vida viva plena, resultado do encontro da alma e a forma em um momento do destino, ou a vivência na opacidade do cotidiano sem grandeza ou heroísmo, algo como o que caracteriza Lukács (2000, p. 92) n’*A teoria do romance* posteriormente: “a vida biológica e sociológica está profundamente inclinada a apegar-se a sua própria imanência: os homens desejam meramente viver, e as estruturas, manter-se intactas”.[34]

Sobre o momento do destino, no encontro entre alma e forma, diz o jovem Lukács, em *A alma e as formas* (2008, p. 111) que é “tão místico quanto o momento do destino da tragédia, quando herói e destino se encontram, como na novela o acaso e a necessidade se soldam em uma nova unidade, não separável nem no passado nem no futuro”.[35] Também o diz o personagem do enigmático diálogo *Da pobreza do espiríto*, publicado pela primeira vez em 1911, ao referir-se à bondade como milagre, graça e salvação, diante de uma vida tornada opaca e sem sentido, “é o descer do reino do céu na terra, ou se quiser, a verdadeira vida, a vida viva”. (LUKÁCS, 2004, p. 178).[36]

---

[33] Kierkegaard formula uma filosofia existencial dos estádios da existência; obviamente não se trata de um sistema, porém apresenta três estádios possíveis para o indivíduo, dentro dos quais este confronta-se o tempo todo com escolhas e decisões, tem-se aí o estádio estético, o ético e o ético-religioso. Dentro desses estádios o indivíduo deve escolher ou uma coisa ou outra, dialeticamente, porém apenas no estádio ético-religioso ele se defronta com a decisão diante do absoluto, única, ante Deus. Cf. KIERKEGAARD, S. *L’alternative*. OC III, 1970.

[34] Em *A ética protestante e o “espiríto” do capitalismo* quando Max Weber (2004, p. 53) caracteriza o fenômeno do *tradicionalismo* podemos notar uma concepção análoga nessas palavras do jovem Lukács; diz Weber que, “o ser humano não quer “por natureza” ganhar dinheiro e sempre mais dinheiro, mas simplesmente viver, viver de modo como está habituado a viver e ganhar o necessário para tanto”. Também no contexto romântico, em Novalis (2001, p. 79), podemos ler: “nossa vida cotidiana consiste em puros arranjos conservadores, que sempre se repetem. [...] Filisteus vivem apenas uma vida cotidiana”.

[35] A proximidade dessas considerações com a vida privada de Lukács (2006, p. 50) impressiona; anota ele em seu diário, no dia 25 de abril de 1910, que espera um milagre mas o que advêm é “apenas uma lenta depravação, uma lenta destruição. - So endeth evry song that each man sings”.

[36] Lukács escreveu esse diálogo, em julho de 1911, logo após a morte de Irma Seidler, com quem manteve uma relação amorosa, em maio de 1911; é possível dizer desse texto, que trata-se, segundo Machado (2004, p, 46), de “um amplo entrelaçamento de problemas místicos, estéticos e éticos dá origem a um ensaio bastante difícil de decifrar – talvez resida aí sua força de atração irresistível”.

Como esse ensaio, e a obra *A alma e as formas*, foram compreendidos pelos leitores e comentadores de Lukács? Diz Löwy (2008, p. 114) sobre a significação de *A alma e as formas*, com a indicação de uma chave de leitura que privilegia o chamado anticapitalismo romântico do jovem Lukács:

> É preciso ler os ensaios de *A alma e as formas* como textos que se relacionam às *questões últimas da vida*, a estética está aqui - como em muitas outras obras de crítica literária de Lukács – intimamente articulada com uma problemática ética, um tomada de posição moral em relação à vida e à sociedade capitalista de seu tempo.

Sobressai assim a vocação a uma compreensão que põe em relevo a verdadeira concretude, por parte de Lukács, ao olhar para seu próprio tempo, compreensão que interpreta os elementos em dispersão da realidade do momento histórico-filosófico presente e lança seu juízo sobre o conjunto, ao mesmo tempo em que aponta para uma possibilidade, situada em outra esfera – a *vida* viva, por isso a *forma* é forma de *vida* que permita encontrar a unidade fora da vida, entre universal e singular, "uma vida que, por meio da forma, se torna dotada de sentido ético-estético". (MACHADO, 2004, p. 17).

No dado sociológico, constitui-se, ao lado do histórico-filosófico, nessas camadas,a inflexível separação entre vida e *vida*, na qual está implicada uma compreensão da sua própria época problemática e prosaica, em seus termos, fechada à experiência de valores tidos como autênticos; tal diagnóstico de épocadecorre da contraposição ao que era a prosa do cotidiano trivial, como essa experiência do essencial já esteve presente em outros momentos na história, por exemplo, na Grécia de Homero, onde o destino do indivíduo era, ao mesmo tempo, o destino da comunidade, o sentido era imanente a vida. Seu juízo, com base na citação de Löwy, reúne o conhecimento amplo de Lukács, no qual a atividade do crítico é plataforma: "refiro-me aqui", diz o jovem Lukács (2008, p. 112) ao seu amigo, o poeta Leo Popper, em conhecido trecho de seu ensaio,

> À ironia que há no fato de que o crítico fala das questões últimas da vida, porém sempre no tom de quem falasse apenas de quadros e livros, apenas dos ornamentos belos e não-essenciais da grande vida, e mesmo aqui não do mais íntimo do íntimo, e sim tão-somente de uma bela e inútil superfície.

A interpretação de Löwy, tomando o ensaio *Metafísica da tragédia* por base, assegura que para o jovem Lukács a possibilidade de realização dos valores estéticos e filosóficos estaria impedida, uma vez que "o conflito toma, por conseqüência, um caráter eterno, anistórico, imutável, em uma palavra, *metafísico* [...]". (LÖWY, 2008, p. 117). Mas seria essa a compreensão de Lukács? Como o problema da história seria pensado então? Um programa, como aquele herdado por ele, vindo do idealismo e do romantismo, permaneceria inalterado, na esfera das puras possibilidades?

A emergência do confronto com o dado histórico presente – a Primeira Guerra Mundial – combinado ao seu estudo de Hegel – e Marx – abre uma perspectiva promissora de resposta a essas questões; os conhecidos prefácios dos anos 1960 fornecem a visão do Lukács maduro sobre suas obras juvenis, como é bem conhecido, uma visão demasiado rigorosa para com o jovem Lukács. No prefácio à *Teoria do romance*, diz ele que, "a circunstância que lhe desencadeou o surgimento foi a eclosão da guerra de 1914, o efeito que a aclamação da guerra pela social-democracia exercera sobre a inteligência de esquerda" (LUKÁCS, 2000, p. 7), e no prefácio à *História e consciência de classe*, "no período da Primeira Guerra Mundial, iniciei novamente os estudos sobre Marx, desta vez, porém guiado por interesses filosóficos gerais e influenciado predominantemente por Hegel". (LUKÁCS, 2003, p. 3).[37]

Machado (2004, p. 26) nos diz: "o ensaio sobre Kierkegaard [...], expressa – por meio de sua incomum teoria do gesto – a unidade inseparável de forma, vida e questões existenciais no jovem Lukács". Ao seguirmos a indicação de seus leitores, a obra *A alma e as formas*, e precisamente o ensaio sobre Kierkegaard, podemos concluir que o objetivo do jovem Lukács mantêm uma linha de continuidade inegável: busca-se desesperadamente a experiência do absoluto na vida; nos termos hegeliano-marxistas, que também poderiam passar por kierkegaardianos, de Löwy (1979, p. 102), "há na sociedade um conflito trágico entre o desejo de auto-realização da pessoa e a realidade objetiva reificada", e que encontramos na interpretação lukacsiana, cronologicamente posterior, em *A teoria do romance*, do *Dom Quixote* essa formulação correspondente: "que o mais puro heroísmo tem de tornar-se grotesco e que a fé mais arraigada tem de tornar-se loucura quando os caminhos para uma pátria transcendental tornaram-se intransitáveis" (LUKÁCS, 2000, p. 107), aqui, como podemos observar, o indivíduo

[37] Lukács já havia tido contato com a leitura de Marx no colégio, e novamente volta a ele na leitura de *O capital*, "visto em grande medida pelas lentes metodológicas de Simmel e Weber" (LUKÁCS, 2003, p. 3), com vistas à fundmanetação sociológica de seu livro sobre o drama moderno, publicado no idioma húngaro em 1911.

vive, entre o trágico e o cômico, sua nostalgia pelos tempos heroicos da cavalaria medieval.[38]

A nostalgia é, nas palavras de Lukács – tomadas ao ensaio sobre Charles-Louis Philippe – "uma eterna posição de exterioridade" (LUKÁCS, 1974, p. 155), e há, no ensaio *Nostalgia e forma* (Sehnsucht und Form),[39] mesmo uma referência ao *Dom Quixote*, ao lado do Eros platônico, do grande amor de Dante e dos humilhados de Flaubert, como "os grandes personagens romanescos da nostalgia". (LUKÁCS, 1974, p. 155). Aqui notoriamente podemos localizar um ponto de contato que é retomado n'*A teoria do romance*, a nostalgia é nostalgia, ou aspiração, pela pátria perdida da alma.

Tomando as indicações do próprio Lukács, no ensaio que abre *A alma e as formas*, como guia de leitura, temos um cenário conceitual variado e rico em nossa frente quando lemos o ensaio sobre Kierkegaard, pois diz Lukács (2008, p. 113) que, não é da essência do ensaio "retirar coisas novas de um nada vazio, e sim apenas reordenar aquelas que já foram vivas alguma vez", e completa, em seguida, "[...] ele apenas as reordena, ao invés de formar algo novo do informe, ele está também comprometido com elas, tem sempre de dizer a 'verdade' sobre elas, encontrar expressões para sua essência".

Nesse sentido, podemos ler o ensaio sobre Kierkegaard, como uma reordenação que elabora o gesto e faz do mesmo a base e fundamento da forma enquanto forma de vida, ao buscar o absoluto, invariavelmente contraposto ao finito, encarnado, no caso de Kierkegaard, como o casamento com Regine Olsen: "o gesto de rompimento do noivado com Regine Olsen significou para Kierkegaard a recusa [...] de uma vida pequeno-burguesa [...] e filistina, de uma vida dominada pelas convenções, isto é, a recusa do casal convencional". (MACHADO, 2004, p. 24). Concluindo, o jovem Lukács (1974, p. 70), delimita o heroísmo e a tragédia do gesto de Kierkegaard, apontando o paradoxo,

[38] Essa nostalgia é configurada como loucura, em Auerbach (2001, p. 306), que assim o interpreta: "Dom Quixote não é precisamente Amadis ou Rolando, mas um pequeno fidalgo rural que perdeu a razão. Poder-se-ia dizer, em todo o caso, que a loucura do fidalgo o transfere para uma outra esfera vital, para uma esfera imaginária". E no jovem Lukács (2000, p. 61), a loucura, juntamente com o crime, são a "objetivação do desterro transcendental – o desterro de uma ação na ordem humana dos contextos sociais e o desterro de uma ação na ordem do dever-ser do sistema suprapessoal de valores".

[39] Nesse ensaio, também presente em *A alma e as formas*, Lukács analisa as novelas de Charles-Louis Philippe, como forma intermediária, entre o lírico e o épico, de quem diz, que "a pobreza constitui o pano de fundo de seus livros. [...] Charles-Louis Philipe é o poeta da pobreza pequeno-burguesa das pequenas cidades. Esta pobreza constitui, antes de tudo, um fato, simples, duro, não romântico e evidente. [...] os homens aspiram sair da pobreza, um pouco de liberdade e de sol, alguma coisa de confusamente grandioso, que tem em seus sonhos o pequeno formato charmoso de seu mundo, que não poderia circunscrever-se mais que pelo termo "vida" e que, na franqueza real de sua linguagem, significa um pouco de dinheiro ou uma situação mais elevada. Mas esta aspiração é imposível de ser satisfeita – é uma verdadeira aspiração". "Aspiration et forme", na versão francesa (LUKÁCS, 1974, p. 164).

sem solução, do fim a que o danês decididamente alcançou, diante da vida fragmentária e sempre colocada diante da relatividade das escolhas e decisões quis ele viver o absoluto: “O heroísmo de Kierkegaard consiste nisso: ele quis criar formas a partir da vida. Sua honradez[40]: ele viu as bifurcações e foi até o fim do caminho pelo qual havia decidido. Sua tragédia: ele quis viver aquilo que não se pode viver”. Na significação que o ensaio sobre Kierkegaard adquiriu para o conceito de forma no jovem Lukács (cf. MACHADO, 2004), é importante frisar o êxito de seu gesto: “esse gesto de Kierkegaard é para Lukács paradigmático ao unir ética e estética. É uma tentativa de poetizar a vida, de estilizá-la e igualmente de realizá-la como um ato ético”. (MACHADO, 2004, p. 24).

O último ensaio de *A alma e as formas,* intitulado *Metafísica da tragédia*, dedicado às obras de Paul Ernst, em consonância, portanto, ao ensaio sobre Regine Olsen e Kierkegard, levanta o problema da não realização do absoluto: “aqui Lukács opõe a vida que é necessariamente trágica pois o homem não pode realizar o absoluto e que a única grandeza que lhe resta acessível reside na consciência deste limite e na solidão radical que ela desencadeia”. (GOLDMANN, 1959, p. 251).

Nesse último ensaio do livro há, mais uma vez, a afirmação da cisão radical entre vida e *vida*; cisão que é anulada somente em um único momento, uma vez que diz Lukács (1974, p. 247), viver é, “poder viver alguma coisa até o fim”, mas na vida, “jamais alguma coisa é vivida, total e perfeitamente, até o fim”. Esse paradoxo retorna em *A teoria do romance*, deslocando-se da tragédia e tomando como objeto a grande épica. Como a impossibilidade de completude aponta, no ensaio de *A alma e as formas*, é a “nostalgia do homem ao seu próprio si, nostalgia à transformação do apogeu de sua existência em uma planície de caminhos da vida, de seu sentido em uma realidade cotidiana”. (LUKÁCS, 1974, p. 259).

[40] “Probité” na versão francesa; “Ehrlichkeit” no original (LUKÁCS, 1911, p. 88).

3 *A TEORIA DO ROMANCE*: A FILOSOFIA ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

3.1 A forma do romance

A teoria do romance foi escrita entre 1914 e 1915,[41] nessa obra Lukács retoma o tema da cisão da experiência histórica individual moderna, em contraposição à experiência do mundo homogêneo grego, tema que podemos apontar como já presente nos vários paradoxos expostos nos ensaios de *A alma e as formas* e, também já anteriormente articulado pelos, assim chamados, pensadores do primeiro romantismo, como em Novalis, Friedrich Schlegel e Schiller, mas nessa obra do jovem Lukács em uma perspectiva mais histórica e particular.[42]

O tema avivado na problemática de *A alma e as formas* – que poderíamos resumidamente apontar na pergunta primordial presente no ensaio sobre Kierkegaard: "é possível exprimir uma vida?", retorna em *A teoria do romance*. O âmago do desenvolvimento lukacsiano vai lentamente prosseguir de *A alma e as formas*, obra criticamente afastada de considerações aprofundadas sobre o romance – a novela, o conto e o drama, ocupam posição central nas considerações dos ensaios –, até *A teoria do romance*, como resultado de infatigável trabalho do espírito e testemunho de um estudo minucioso das obras de Hegel.

Notamos, entretanto, uma linha de continuidade em meio às mudanças nas preocupações teóricas e políticas do autor nesse percurso, no qual cada ensaio da obra de 1911 é exposto por Lukács como busca de uma forma de vida essencial, não-cotidiana e não-trivializada; agora, em *A teoria do romance*, a forma eminentemente moderna do romance carrega a possibilidade de aflorar "em símbolo do essencial que há para dizer". (LUKÁCS, 2000, p. 90).

A estrutura da *Teoria do romance* é sugestiva desse percurso, explicita o desenvolvimento de um princípio dialético de conhecimento da experiência do sujeito,

---

[41] Segundo o testemunho do autor (LUKÁCS, 2000, p. 7), "a circunstância que lhe desencadeou o surgimento foi a eclosão da guerra em 1914, o efeito que a aclamação da guerra pela social-democracia exercera sobre a inteligência de esquerda".

[42] Segundo Silva (2006, p. 82), "a cisão que o ensaio revela não é original, pois já era clássica a contraposição entre os antigos e os modernos; entre uma experiência da antiguidade vivida e apresentada como uma unidade perfeita e o mundo moderno vivido como cindido. Ora, tal contraposição já estava presente no primeiro romantismo em Winckelmann e em sua reflexão sobre a arte grega e, em F. Schlegel, só para mencionarmos dois representantes da mesma tendência".

em seu entrelaçamento aos desenvolvimentos das formas artísticas. A história da forma romance em *A teoria do romance* é a exposição de um desenvolvimento que culmina em Dostoiévski como um vislumbre de uma mudança na alma de seus heróis – ultrapassaram eles a solidão da "época da perfeita pecaminosidade"?[43] –; a obra de Dostoiévski é interpretada assim, histórico-filosoficamente, como uma promessa e não como uma realidade efetiva,[44] nas palavras de nosso autor (LUKÁCS, 2000, p. 160), "se ele é apenas um começo ou já um cumprimento – isso apenas a análise formal de suas obras pode mostrar". Nesse sentido, podemos notar, "o significado da obra de Dostoiévski consiste em que nela é representada a esfera da 'realidade da alma' como sendo a única e verdadeira realidade ou o retorno de um novo épos". (MACHADO, 2004, p. 56).

Na primeira página da *Teoria do romance*, em uma das poucas referências explícitas ao longo do livro, Lukács cita Novalis: "filosofia é na verdade nostalgia, o impulso de sentir-se em casa em toda parte",[45]que foi inserido no contexto de argumentação imediatamente posterior à imagem dos tempos afortunados, "para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados" (LUKÁCS, 2000, p. 25); para esclarecer, diz ele, em seguida, "eis por que a filosofia, tanto como forma de vida quanto como a doadora de conteúdo da criação literária, é sempre sintoma da cisão entre interior e exterior". (LUKÁCS, 2000, p. 26).

Na *teoria do romance* a cisão é caracterizada pela oposição entre comunidades fechadas e sociedade aberta; desse modo o cosmos grego aparece em seu momento filosófico, na reconstrução histórico-filosófica desenvolvida por Lukács, o sábio platônico Sócrates aparece como a última figura humana no universo fechado grego; é importante fixarmos essa concepção do momento filosófico como um "sintoma da cisão entre interior e exterior" (LUKÁCS, 2000, p. 26), pois a unidade "fechada" da cultura grega jamais irá se repetir, com a exceção elaborada pela epopeia de Dante, segundo Lukács (LUKÁCS, 2000, p. 35), "um novo e paradoxal helenismo".

A exposição inicial de Lukács elabora os três genêros paradigmáticos do movimento do espírito grego: epopeia, tragédia e filosofia. Assim, nos perguntamos,

---

[43] Segundo a conhecida fórmula de Fichte, utilizada por Lukács (2000, p. 160) para caracterizar o período histórico de vigência do romance enquanto forma.

[44] Talvez a declaração posterior de Lukács (2000, p. 8), em quase cinco décadas, jogue luz nesse ponto, "somente o ano de 1917 trouxe-me uma resposta às perguntas que até então me pareciam insolúveis".

[45]Segundo o tradutor brasileiro o trecho citado encontra-se em: NOVALIS, *Das Allgemeine Brouillon* [O borrador universal], nº 857, *in Werke, Tagebücher und Briefe*, vol. II, Munique, Carl Hanser, 1978, p. 675.

esses três momentos se repetem no decurso da história? O problema da forma moderna romance, para o jovem Lukács, exige a historicização das categorias estéticas, e, por consequência, das próprias obras de arte?

A teoria do romance é uma obra na qual ética, estética e reflexão sobre a história fundem-se; procedimento que guarda semelhança com aquele desenvolvido em *A Alma e as Formas* (1910-1911). Com efeito, podemos notar que este era um problema básico para o jovem Lukács, como bem observou o filósofo romeno Nicolas Tertulian (2008, p. 103): "a elevação lírica das primeiras páginas [*A teoria do romance*], as que glorificam a epopéia grega, e o tom messiânico das que, no fim, são dedicadas a Dostoiévski são precisamente engendradas por essa atração pela história e pela filosofia".

É correto não podermos falar de uma filosofia da história em sentido estrito, antes disso é mais seguro afirmar que encontramos os termos rudimentares de uma elaboração conceitual que eleva a história ao primeiro plano da teorização, e não uma filosofia positiva da história que, eventualmente, culminaria em um sistema.

Com base nos pares *interior – exterior*, ou mesmo, nos termos do nosso autor, *alma – mundo das convenções*, que configuram as cisões modernas, vindas do núcleo da problemática filosófica do Idealismo alemão e depois elaborados com clareza pelos românticos podemos acompanhar o desenvolvimento de uma dialética das formas artísticas na qual o espírito avança na fratura, mesmo cindido, isto é, na exposição da história da forma romance desenvolvida por Lukács em *A teoria do romance*, "o espetáculo das formas deve ser visto como a expressão de um drama do espírito". (TERTULIAN, 2008, p. 107). É importante percebermos que a filosofia da história de Hegel é pensada pelo jovem Lukács de maneira bastante crítica, como podemos perceber pelo significativo espaço ocupado por Kierkegaard em seu pensamento de juventude.[46]

O próprio Lukács (2000, p. 11), no prefácio de 1962, escrito para uma nova edição de *A teoria do romance*, afirma que esta foi a "primeira obra das ciências do espírito em que os resultados da filosofia hegeliana foram aplicados concretamente a problemas estéticos". Assim, sobre o lugar da filosofia de Hegel no jovem Lukács,

[46] "A recepção lukacsiana de Hegel está fortemente impregnada da crítica de Kierkegaard e da de Marx, como se pode observar nas *Anotações sobre Dostoiévski*". (MACHADO, 2004, p.141). Adorno (2010, p. 83) ao tratar da filosofia da história em Kierkegaard, esclarece: "como opositor da doutrina hegeliana do espírito objetivo, Kierkegaard não desenvolveu nenhuma filosofia da história. Com a categoria da "pessoa" e sua respectiva história interior ele gostaria de excluir do círculo de seus pensamentos a história exterior".

pode-se observar que, “Lukács se apropria de algumas idéias: a possibilidade de uma filosofia da história, a problemática do Estado e a figura demiúrgica do espírito objetivo”. (MACHADO, 2004, p. 61).

Quando Lukács (2000, p. 66-67) diz que: “a vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre homens tornou-se um abismo intransponível”, o que está implicado aqui é uma noção de história, pois, sabidamente, *A teoria do romance* está longe de ser uma obra de filosofia sistemática, porém, essa noção de história surge em desenvolvimento dialético, isto é uma noção proteiforme, e nunca rígida e estática, determinável por pares conceituais que se opõem em movimento mecânico *en règle*. Essa dialética histórica é determinada pela caracterização matizada em seus momentos: com a homogeneidade grega, de indivíduo e comunidade, em Homero; o desvelamento racional dessa homogeneidade nos heróis das tragédias, e o esclarecimento desses momentos finalmente em Sócrates, o sábio platônico:

> O herói da tragédia sucede ao homem vivo de Homero, e o explica e o transfigura justamente pelo fato de tomar-lhe a tocha bruxuleante e inflamá-la com brilho renovado. E o novo homem de Platão, o sábio, com seu conhecimento ativo e sua visão criadora de essências, não só desmascara o herói, mas ilumina o perigo sombrio por ele vencido e o transfigura na medida em que o suplanta. (LUKÁCS, 2000, p. 33).

Depois dessa configuração a unidade perde-se, e retorna somente pela “força sedutora do helenismo morto” (LUKÁCS, 2000, p. 35), na Igreja medieval, por isso descrita por Lukács (2000, p. 35) como nova *polis*; em nenhum momento há a proposição de um retorno aos tempos antigos, pelo contrário, quando o mundo torna-se contingente, quando os objetivos não são dados de maneira imediata ao indivíduo, abre-se a possibilidade do autoconhecimento de si mesmo ao indivíduo, que deve desvelar o sentido por si próprio e para si mesmo, essa possibilidade abre-se, ao mesmo tempo, com a invenção da “produtividade do espírito”, de acordo com Lukács (2000, p. 30), quando “os arquétipos perderam inapelavelmente sua obviedade objetiva [...]”, não se trata meramente de uma exaltação subjetivista; na tipologia do romance, estabelecida por Lukács na segunda parte da *Teoria do romance*, que, como veremos, estende-se de Cervantes até Dostoiévski, os heróis são indivíduos que configuram a busca solitária, a transformação, no caminho de uma mudança de orientação que (na busca de um sentido) destinariam o indivíduo no interior de uma comunidade, é notada por Lukács

somente em Tolstói, como uma intensificação última do romantismo desiludido de Flaubert.

Somente em Dostoiévski parece esboçar-se o ultrapassamento dessa solidão individual, localizandona comunidade como termo final da peregrinação solitária exposta ao longo da história da forma romance.

É uma cisão sem dúvida; esse indivíduo, por via de regra novo, está sozinho. Porém, a via da liberdade não foi interdita a ele, nesse sentido, afirma Lukács (2000, p. 30), que, "o círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis por que jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida; [...] não podemos mais respirar num mundo fechado". Encontramos aqui esse elemento comum a Kierkegaard, para o qual a busca, e a possibilidade do encontro, de um sentido para a existência do herói romanesco é, essencialmente, individual.

Há, no jovem Lukács, plena clareza da situação moderna: o indivíduo é solitário, aqui, onde a vida não encontra mais um sentido imanente, "estrutura e fisionomia individual" nascem, diz Lukács (2000, p. 67), "da reflexão polêmica, voltada sobre si própria, da personalidade solitária e errante". Esse é um dos pressupostos essenciais de Lukács, apresentado já na primeira indicação deste estado em confronto com a configuração do espírito na Grécia arcaica, pelas epopeias de Homero.

Essa contraposição também se encontra nesse índice: o indivíduo, concebido por Lukács, está sozinho no mundo, e é na obra de Kierkegaard que também encontramos uma das mais profícuas reflexões sobre essa percepção histórica de tal estado da individualidade. Em Lukács, a modernidade é caracterizada pela solidão, o indivíduo "como único portador da substancialidade", ao contrário do grego, que não conhecia as dissonâncias e os limites.

A alma está, na Grécia, em casa, "encontra-se em meio ao mundo" (LUKÁCS, 2000, p. 29), poderíamos dizer, em termos modernos, que sujeito e objeto não encontram-se apartados nesse tempo mítico bem-aventurado, "a fronteira criada por seus contornos não difere, em essência, dos contornos das coisas: ela [a alma] traça linhas precisas e seguras, mas separa somente de modo relativo". (LUKÁCS, 2000, p. 29).

Para expor a cisão, Lukács articula uma dialética histórico-filosófica singular, na qual examina os desdobramentos dos gêneros épico e dramático. Ele demonstra que antes da ruptura definitiva entre vida e sentido, pela última vez, se configura uma totalidade fechada quando a Igreja torna-se a nova polis, pelo fascínio do helenismo

morto (LUKÁCS, 2000, p. 35). A polis retorna como Igreja, isto é, como um mundo fechado no qual existe um sentido claro e unívoco para toda a existência, segundo Lukács (2000, p. 35), “do vínculo paradoxal entre a alma perdida em pecados inexpiáveis e a redenção absurda mas certa originou-se um reflexo quase platônico dos céus na realidade terrena”. Essa configuração, “o céu na realidade terrena”, foi o solo a partir do qual a epopeia de Dante pôde surgir, e esta foi a única configuração fechada da cultura, desde a derrocada da imanência de sentido do mundo grego.

No universo politeísta helênico brotou a epopeia de Homero, mas com Sócrates, o de Platão, fecha-se o círculo desse universo vivo: “o sábio [platônico] é o último tipo humano, e seu mundo é a última configuração paradigmática da vida que foi dada ao espírito grego”. (LUKÁCS, 2000, p. 33). No universo cristão medieval foi configurada uma totalidade, e surgiu daí a epopeia de Dante. E o universo cristão, em um mundo enigmaticamente unitário, alcança um acolhimento e configuração na epopeia de Dante; ao tratar desse acabamento a que Dante elaborou, Lukács (2000, p. 35) é enigmático, e sem maiores detalhes, em um procedimento no qual, como nos diz Silva (2006, p. 80), “predomina uma narrativa que se demora mais na caracterização dos tempos opacos do que nos harmoniosos, resultando daí uma estrutura teórica de recorte temporal marcada por elipses e imprecisões”, ele nos indica que, “a força sedutora, que jazia ainda no helenismo morto, cujo brilho luciferino, ofuscante, fez sempre esquecer as cisões insanáveis do mundo e sonhar novas unidades, em contradição com a nova essência do mundo e portanto em constante ruína”. E, diz ele, “pela primeira, mas também pela última vez”; e nesse ponto preciso, o jovem Lukács diz claramente, em nossa leitura, que não é mais possível retornar a uma configuração espiritual do passado, diz ele (LUKÁCS, 2000, p. 80): “as fontes cujas águas dissociaram a antiga unidade estão decerto esgotadas, mas os leitos irremediavelmente secos sulcaram para sempre a face do mundo”.

3.2 A forma moderna da dissonância

A estrutura conceitual do jovem Lukács, pensada, em seus próprios termos, em contornos hegelianos – “o conflito entre a poesia do coração e a prosa oposta das relações, bem como da contingência de circunstâncias externas” (HEGEL, 2004, p. 138) – conduz à constatação de que, nas narrativas modernas sujeito e objeto aparecem claramente separados, mesmo radicalmente distantes, isto é que há um abismo entre

eles; o que, segundo Lukács, já estava plenamente consciente nas reflexões dos primeiros românticos sobre a forma do romance, ao compreenderem, diz Lukács (2000, p.38) que "a forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental".[47]

Nos termos do nosso autor, "no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário". (LUKÁCS, 2000, p. 34). De saída, o problema coloca-se dessa maneira em perspectiva histórica: constata-se que na Grécia Clássica a dialética histórico-filosófica marcou um local preciso para cada forma; quais sejam, epopeia, tragédia e filosofia – que, enigmaticamente, Lukács (2000, p. 31) diz serem, "as grandes formas intemporalmente paradigmáticas da configuração do mundo".

Cada uma dessas formas lança sua luz retrospectivamente sobre a outra: "da absoluta imanência à vida, em Homero, à absoluta, porém tangível e palpável, transcendência em Platão" (LUKÁCS, 2000, p. 31), em um movimento que, de um lado leva à perda da imanência da vida, porém, por outro lado, conduz ao esclarecimento do momento antecedente, de maneira que ao sujeito torna impossível sequer sonhar a um retorno livre de qualquer resquício do presente aos tempos passados, esse movimento permite que, nas palavras do jovem Lukács (2000, p. 30), respire-se: "o círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis por que jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida".

O mundo novo é o mundo das convenções, "o estiolamento na infrutífera proximidade da terra e distância do céu, a forçosa perseverança e a incapacidade de livrar-se dos grilhões da mera materialidade brutal". (2000, p. 57). Em consonância à estrutura dualista do estreitamento e volatização do objeto de configuração da arte ou a demonstração da impossibilidade de realização de seu objeto, encontra-se o desregulamento ao qual sujeito e mundo mutuamente condicionam, "significa que também o antigo paralelismo entre a estrutura transcendental no sujeito configurador e no mundo exteriorizado das formas consumadas está rompido, que os fundamentos últimos da configuração foram expatriados". (LUKÁCS, 2000, p. 37).

O contraposto aqui adquire um sentido fulgurante, Lukács evoca o romantismo alemão, acreditamos que se refira à Friedrich Schlegel em especial, para o qual a periodicidade grega nunca mais se repetiu – e certamente não irá mais se repetir – com

[47] Sobre a importância da formulação teórica da exterritorialidade do sem-teto transcendental ver "Sobre Siegfried Kracauer e Georg Lukács. A exterritorialidade como condição do apátrida transcendental". MACHADO, C. E. J. In *Significação*, 27. São Paulo: ECA/Annablume, 2007, pp. 181-206.

esta certeza Schlegel diz que a poesia romântica – chamada por ele de poesia do futuro – é o resultado da soma de todos os gêneros,[48] e que segundo Lukács (2000, p. 38), mostra-se assim, "como indício da busca autêntica ou inautêntica pelo objetivo que não é mais dado de modo claro e evidente"; e nessa linha de argumentação, afirma que, diante dessas "totalidades históricas da empiria", resultado da soma de todos os gêneros, é "impossível decifrar e interpretar nas totalidades das eras históricas mais do que nelas próprias se encontra". (LUKÁCS, 2000, p. 39). "Aqui", diz Lukács, imediatamente após evocar o romantismo como momento consciencioso da condição do homem moderno, o "sem-teto transcendental".

Nesse sentido, surge o conceito de*dissonância* que é importante em toda a extensão da obra do jovem Lukács, e aparece conceitualmente determinado já em *A alma e as formas,* trata-se, nessa obra, do resultado da separação entre vida e obra, das posições antagônicas, diante da vida, do poeta e do platônico, ou se se quiser, o crítico, a dissonância: "talvez a vida não seja mais que uma palavra que signifique ao platônico a possibilidade de ser poeta, e ao poeta, o platonismo oculto na sua alma" (LUKÁCS, 1974, p. 45), a dissonância surge assim "nessas duas direções" (LUKÁCS, 1974, p. 45), da vida e da forma.

Aparece também com bastante ênfase em *A teoria do romance,* na medida em que deixa ver seu caráter, na maneira em que o jovem Lukács o faz apresentar-se, de forma relacional; a dissonância – simplificando a derivação do termo do universo essencialmente musical: um desacordo, uma desarmonia entre sons, não existiria não fosse a consonância, evidentemente –, tal utilização do termo por Lukács dá-nos a compreender a sua dimensão projetada na história; na história da música ocidental a questão da dissonância também teve múltiplos desdobramentos, da antiguidade até os compositores contemporâneos – de Lukács – onde foi muitas vezes incorporada como elemento de primeira grandeza, diferentemente da resolução dos antigos para os quais era necessário resolvê-la com a sequência consonante imediatamente. Nesse sentido, a dissonância metafísica da vida, no caso da forma romance, aparece tematizada em cunho eminentemente histórico, e por certo dialético, portanto articulado em seu desenvolvimento.

[48] Como diz o próprio Schlegel, ao referir-se às obras de Goethe: "[...] explorar exaustivamente as formas da arte até a origem, para que as possam vivificar ou combinar de maneira nova; retornar às fontes de sua própria poesia e linguagem; libertar de novo a velha força, o espírito elevado, que ainda dorme incompreendido nos documentos da pátria [...]". (SCHLEGEL, 1994, p. 45).

O herói do enigmático texto *Da pobreza do espirito* (1912), nos concede o testemunho do desenvolvimento desse conceito no jovem Lukács (2004, p. 185): "a dissonância só é possível em um sistema de sons, isto é, em um mundo prontamente unitário; [...] a dissonância é clara e unívoca, é o contrário e a complementação da essência; é a tentação [...] aquela que abala nossa verdadeira essência e não resulta apenas em disparates em sua periferia". E sua materialização histórica é então confirmada na amplitude conceitual que ecoa através do tempo: "O mutismo corresponde à dissonância, conceito que caracteriza os equívocos interpretativos, jogos de ilusão e desilusão que definem a modernidade". (SILVA, 2009, p. 95).

Com a "marcha do espírito na história"(LUKÁCS, 2000, p. 27) a pergunta pela essencialidade da vida surge diante da resposta já configurada pela epopeia de Homero; nessa temporalidade resolutamente problemática, de modo que, ao olharmos para o passado grego – diz o autor (LUKÁCS, 2000, p. 27) que, "sua perfeição que nos parece impensável e a sua estranheza intransponível para nós" –o mundo grego perdeu seu modo essencialmente fechado, nos termos de Lukács – o modo como isso se deu não é em hipótese nenhuma uma sucessão linear e nem é referido explicitamente pelo autor, de modo que é essencial, "[...] reconhecer, apenas, que não estamos em casa, que nossa condição é a de desterro". (SILVA, 2006, p. 80).

Com essa perda da imanência a arte desvincula-se da incumbência da cópia das "essencialidades visíveis e eternas" (LUKÁCS, 2000, p. 29), com a perda da imanência vão-se também os arquétipos, o novo estatuto da arte passa a ser, em seu momento posterior ao ocaso da cultura helênica fechada, "uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre". (LUKÁCS, 2000, p. 34).[49]

Ao mesmo tempo lhe é imposta a necessidade da configuração de seu próprio objeto, tendo em vista a perda da imanência, "esse exagero da substancialidade da arte tem também de lhe onerar e sobrecarregar as formas: elas próprias têm de produzir tudo o que até então era um dado simplesmente aceito". (LUKÁCS, 2000, p. 36).

Nessa concretização da autonomia da arte tem-se com nitidez a maneira segundo a qual o romance enquanto forma – nas conhecidas palavras de Hegel (2004, p. 137.

[49] Maar (1980, p. 65) esclarece que em *A teoria do romance*, "a totalidade seria, portanto, uma totalidade de totalidades, isto é, a totalidade do processo em que se manifesta a totalidade conteúdo-forma, que é como se apresenta a relação da ação dos homens com o sentido desta ação na obra de arte. Por ser tão complexa, esta totalidade não é acessível de modo imediato, requerendo, para se tornar visível ("anschaulich") o recurso à teoria, isto é, à análise (do processo genético) e à abstração (para reproduzir a totalidade na relação forma conteúdo, perdida na modernidade). Por isto, no caso da literatura, é necessária uma 'Teoria do romance'".

Itálico do autor), “a moderna epopéia *burguesa*” – adquire o status de forma capaz de exprimir o essencial da experiência moderna do sujeito, sua forma artística é então onerada com a autonomia e a responsabilidade de formar seu próprio objeto, essa passagem da cópia das essencialidades para a autonomia performativa da arte é decisiva na compreensão do romance, “elas próprias [as formas artísticas] têm de produzir tudo o que até então era um dado simplesmente aceito” (LUKÁCS, 2000, p. 36), e as “categorias estruturais do romance coincidem constitutivamente com a situação do mundo” (LUKÁCS, 2000, p. 96), a partir disso, podemos ter um vislumbre da necessária forma tipológica da exposição da forma romance, cada romance é uma totalidade formal, criada, que pretende indicar uma tentativa de desvelar um universo de sentido irrepetível, por isso cada romance exige uma análise individual, e, como constata o Lukács maduro do prefácio de 1962, o seu livro juvenil está longe de ser uma poética sistematizante do romance, em suma, está longe de estabelecer, de maneira categórica e fechada, as regras formais do romance; a compreensão, exposta na tipologia, só é possível se levarmos em consideração a formulação de que só seja possível visualizar de modo completo uma formação histórica quando se está minimamente afastado da mesma, ou seja, só foi possível a Lukács elaborar uma história da forma romance, como podemos também nomear a tipologia, quando se constata, como veremos, que, “tudo termina em Dostoiévski”.[50]

Tal solo, a partir do qual o romance deve necessariamente brotar, é evidentemente problemático, nos termos de Lukács (2000, p.70), o problema da abstração é uma constante no percurso de configuração do romancista,pois, trata-se de uma busca que deve necessariamente incorporar a si mesma as fraturas com as quais se depara em seu caminho, incorpora a fragmentaridade de um mundo desajustado entre o que é dito e o que é vivido: “abstrata é a aspiração dos homens imbuída da perfeição utópica, que só sente a si mesma e a seus desejos como realidade verdadeira, abstrata é a existência de estruturas que repousam somente na efetividade e na força do que existe”.

[50] Afirma Lukács (2000, p. 160), ao final do livro, que “Dostoiévski não escreveu romances, e a intenção configuradora que se evidencia em suas obras nada tem haver, seja como afirmação, seja como negação, com o romantismo europeu do século XIX e com as múltiplas reações igualmente românticas contra ele”.

3.3 O problema da vida na grande épica

O objeto da grande épica é a vida, e nas duas objetivações da grande épica, epopeia e do romance, diz nosso autor, esta determinação da vida para a grande épica, "é empírica em seu fundamento transcendental decisivo e que tudo determina" (LUKÁCS, 2000, p. 44), em seu dado histórico concreto o romancista deve configurar a obra, acolhendo todos os elementos dispersos, em um conjunto que coloque cada dado da configuração em seu devido lugar, eis a enorme responsabilidade, como vimos, que recai sobre os ombros do artista, com aefetivação da autonomia da arte, de sua liberação ao deixar de se ocupar apenas em copiar essencialidades e, digamos, ter de formar sua própria forma.

Portanto, o romancista deve acolher aquilo que é, a existência que lhe é dada em seu tempo histórico; esse é o princípio fundamental da épica, e, como enfatiza Lukács (2000, p. 45), é o que determina o êxito da narrativa: "os mundos da vida aqui permanecem, e são apenas acolhidos e configurados pelas formas, apenas conduzidos ao seu sentido inato", em contraposição aos "mundos da essência, [...] tensionados acima da existência" (LUKÁCS, 2000, p. 45), ao qual vincula-se o drama, ao contrário da épica.

Como vimos, o objeto da épica é a vida, e é a transformação problematizante em seu conceito, a perda de sua imanência, da qual o romance é a forma, mas qual foi o motivo dessa transformação da vida? A vida, concebida como "vínculo inextricável entre existência e modo de ser da realidade" (LUKÁCS, 2000, p. 45), é o fundamento para a épica, é o determinante, diante da pergunta sobre seu conceito, e sua mudança, temos:

> O conceito de vida, contudo, não implica necessariamente sua totalidade; a vida contém tanto a independência relativa de cada ser vivo autônomo em relação a todo vínculo que aponta para mais além, quanto a inevitabilidade e a imprescindibilidade igualmente relativas de tais vínculos. (LUKÁCS, 2000, p. 47).

Aqui encontramos um elo de ligação de Lukács a Kierkegaard. Na epopeia o conceito de vida implica sua totalidade, ou por outra, na epopeia a vida integra a totalidade; a vida dos heróis da epopeia é plena em seu desdobrar-se, eles podem viver integralmente aventuras, pois sua alma, "desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta" (LUKÁCS, 2000, p.26); mas no romance a vida é tornada

problemática – porque, lembremos, "o conceito de vida não implica *necessariamente* sua totalidade" (LUKÁCS, 2000, p. 47. Itálico nosso); quando mundo e sujeito tornam-se contingentes, e ambos condicionam-se, a vida torna-se também problemática.

A crítica de Kierkegaard à pretensão da edificação sistemática descortina-se aqui como ponto de iluminação, pois, de acordo com o autor, não há equivalência ou equiparação entre o interior e o exterior – entre eu e mundo, ambos problemáticos e contingentes. O herói do romance é demoníaco, ou seja, um sujeito que se encontra em um estado de reclusão em si mesmo, diria Kierkegaard (2010, p. 131) no *Conceito de angústia*, quando afirma que, "o demoníaco é a não liberdade que quer encerrar-se em si mesma".

A configuração moderna da grande épica, ou seja, o romance, que "dá forma à totalidade extensiva da vida" (LUKÁCS, 2000, p. 44), encontra, histórico-filosoficamente, um fundamento decisivo em Kierkegaard, pois este, ao negar-se a "via filosófica sistemática" em seus escritos, encontra a situação histórica da existência real.

Para esclarecer devemos lembrar aqui a "estratégia" de Kierkegaard em seus escritos, entre os quais, a pseudonímia que configura o diálogo entre pseudônimos em *A alternativa* (1843) e em *Estádios no caminho da vida* (1845), os panfletos de *O instante* (1854), os diversos discursos cristãos assinados, os volumosos diários intímos, a forma repetitiva da exposição de *O conceito de angústia* (1844)[51] e *A repetição* etc; essa multiplicidade formal na configuração da obra kierkegaardiana, dirige, segundo o jovem Lukács (2008, p. 106), suas questões vitais "diretamente à vida".

A irredutibilidade da experiência subjetiva, a perda da imanência, a um esquema conceitual traçado *a priori* fornece os termos para a crítica de Kierkegaard a pretensão sistemática de Hegel, e essa crítica foi expressamente interessante e importante a Lukács, "a vinculação lógica dos termos nada diz acerca da irredutibilidade da experiência do indivíduo singular, porque essa experiência possui, fundamentalmente, uma dimensão existencial e religiosa que escapa à conceituação racional". (LEOPOLDO E SILVA, 2007, p. 59).[52]

Dessa maneira, ao nos recordarmos que, "para a grande épica [...], o dado presente do mundo é um princípio último" (LUKÁCS, 2000, p. 44); a condição problemática da realidade histórica presente tem de ser necessariamente transposta na

[51] De acordo com Adorno (2010, p. 136, é a "repetição de fórmulas conjuradoras. A verdade imodificável e ocultada é invocada como o sempre idêntico com palavras sempre idênticas [...]".
[52] No prefácio de 1962 Lukács (2000, p. 15) refere-se a um estudo sobre a crítica de Kierkegaard a Hegel, inconcluso e nunca publicado, elaborado nos anos anteriores à guerra, enquanto estava em Heidelberg.

forma, ao formar a narração da grande épica, o romancista tem de ordenar, na narração, a condição do "sem-teto transcendental", podemos vislumbrar o sentido que a obra de Kierkegaard adquire, "para Lukács, é Kierkegaard que pensa até o fim a situação do indivíduo problemático na tradição européia ocidental". (MACHADO, 2004, p. 128).

Podemos seguramente notar que, nesse sentido a filosofia existencial de Kierkegaard aproxima-se da conceituação formal elaborada pelo jovem Lukács em relação ao romance, a forma moderna de configuração da grande épica, pois de acordo com Lukács (2000, p. 39), seguindo a indicação presente na estética hegeliana,[53] e também aos desenvolvimentos da questão pelos românticos,[54] "a epopeia teve de desaparecer e dar lugar a uma forma absolutamente nova, o romance".

O condicionamento da forma corresponde a um momento no desenvolvimento da história: a grande épica, como vimos, é constituída pela empiria, e a forma do romance condensa todos os elementos da era histórica em uma unidade narrativa da experiência individual vivida no mundo moderno. O indivíduo do romance é "problemático", está separado do mundo, neste já não podem surgir, como outrora nos tempos homéricos da epopeia, os objetivos claros e inequívocos, "mundo contingente e indivíduo problemático são realidades mutuamente condicionantes", nos diz Lukács (2000, p. 79).

Se a épica moderna narra a busca individual pela pátria que lhe seja adequada à alma, pois não há mais totalidade que envolva o sujeito em uma comunidade, então a determinação da constelação animíca desse locus encontra-se, em grande medida, na filosofia de Kierkegaard; se predominantemente a subjetividade é a verdade em um mundo que tornou-se fragmentário então a filosofia de Kierkegaard é fundamental para pensarmos o épico moderno do romance em Lukács.

Ora, como vimos acima, no ensaio sobre Regine Olsen e Kierkegaard, de 1909, Lukács apontou como um dos grandes êxitos deste foi ver "intransponíveis distâncias entre as transições dificilmente discerníveis" (LUKÁCS, 1974, p. 56), e quando os objetivos não são mais dados de maneira imediata, como disse Lukács posteriormente, em *A teoria do romance*, Kierkegaard foi, ele próprio em estreita consonância com sua filosofia, até o fim em cada decisão, e formou cada uma delas em relação ao objetivo de viver o absoluto, de maneira tal que, o que alcançou, ao renunciar ao seu noivado, tenha sido o "templo de gelo do amor exclusivo de Deus". (LUKÁCS, 1974, p. 64).

---

[53] Cf. HEGEL, G.W. F. *Cursos de estética*. São Paulo: EDUSP, 2004. p.137-138.
[54] SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

E quando Lukács (2000, p. 55) diz, em *A teoria do romance*, que "o romance é a epopeia de uma era para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade",[55] podemos lembrar com bastante proveito a constatação do heroísmo de Kierkegaard, acima apresentada, no ensaio de 1909, pois Kierkegaard também tinha por intenção configurar uma totalidade, de antemão condenada ao malogro é verdade, nesse novo mundo fragmentado do qual o romance enquanto forma testemunha a busca solitária pelo sentido que novamente encontre um local para a alma que busca sua pátria.

[55] Existe aqui uma notável proximidade com o artigo O romance, de 1934, que integra os *Escritos de Moscou*, onde Lukács (2011, p. 29) diz que "o romance é o gênero mais típico da sociedade burguesa".

4 SOBRE A FILOSOFIA DA EXISTÊNCIA DE KIERKEGAARD

Conforme Machado (2004), a filosofia da existência de Kierkegaard foi decisiva, ao lado de outros pensadores, na concepção filosófica e nos trabalhos do jovem György Lukács, o que não resultou, contudo, em uma adesão incondicional ao pensamento de Kierkegaard, mas na apropriação crítica de alguns conceitos éticos, a despeito de Lukács não elaborar um sistema ético acabado em tais reflexões. Como vimos, o jovem Lukács, no ensaio sobre Kierkegaard em *A alma e as formas*, reconheceu a honradez e a grandeza de Kierkegaard ao afirmar sua decidida resolução de ir até o fim em cada decisão, diante de cada bifurcação com a qual se deparou ao tentar alcançar a relação absoluta com Deus, ainda que o preço a ser pago por ele foi uma renúncia a vida com a futura esposa Regine Olsen. Vamos aqui examinar alguns conceitos de Kierkegaard que foram importantes para o jovem Lukács.

Para tanto gostaríamos de refletir um instante: é possível pensar em uma unidade da obra kierkegaardiana? Inicialmente, pode-se dizer que não; inúmeros pseudônimos, uma grande quantidade de formas, sinalizando um conjunto de temas também não menos vasto[56]. Assim se diz de tal obra que "parece confusa, desordenada, no seu conjunto como no detalhe". (JOLIVET, 1958, p. 143).

Como se sabe, Kierkegaard não teve a preocupação de escrever um sistema, pelo contrário via nos sistemas de filosofia uma forma de comunicação muito pouco vital, haja vista, segundo Kierkegaard (2010, p. 22, itálicos do autor), o caso de Hegel e dos hegelianos, que "precisavam explicar tudo *à tout prix*" ou "porque todo e qualquer momento é determinado essencialmente *ad intra* (para dentro), é sustentado e mantido pela consciência própria do sistema". (KIERKEGAARD, 2006, p.37). A despeito da crítica e da polêmica, que pode, sem dúvida, ser levantada em cada obra, ao espírito de sistema percebe-se, porém, uma conexão temática entre os conceitos desenvolvidos em suas obras.

Aceitemos, por enquanto, esta noção de unidade da obra, mesmo correndo o risco de adentrar pelo caminho que busca fazer uma leitura "sistêmica" das obras do filósofo dinamarquês, como nota Álvaro Valls (2008, p. 1266): "no Brasil verifica-se

[56] "Recolhas heterogêneas com mudança de tom, até mesmo de gênero literário no interior da mesma obra, confissões reais ou supostas, ao abrigo de um pseudônimo, ensaios filosóficos concentrados sobre tal ou tal noção existencial (angústia, repetição...), crítica de autores e de obras, galeria de retratos, explicação de sonhos ou de neuroses". (MESNARD, 1954, p. 19).

uma certa leitura de Kierkegaard que privilegia a teoria dos estádios, o que sempre levanta a suspeita de querer ser uma leitura mais sistêmica e não tanto existencial".

Tentaremos pensar a filosofia de Kierkegaard sempre tendo essa perspectiva como horizonte, pois, nas palavras de Pierre Mesnard (1954, p. 18): "a filosofia é mais exigente, [...] qualquer que seja o modo de expressão ou tom que ela escolha, ela reclama ideias e entre essas, uma certa articulação dialética".

Atendo-nos ao que mostra Jolivet (1958), nota-se a coesão e a continuidade nas obras de Kierkegaard. Assim, sem forçarmos a leitura das obras, buscando forjar uma unidade artificial, temos aquilo que seria o eixo organizador de tal obra. Tal unidade aparece sem *esforço,*[57] já que antes "de uma unidade abstrata e estática, se trata aqui, de um crescimento orgânico, no qual os momentos são marcados por crises, ao mesmo tempo, necessárias e imprevisíveis". (JOLIVET, p. 144).

Segundo o mesmo autor, este é o máximo de unidade que tal obra comporta. Tendemos a concordar com esta interpretação, para a qual "as diversas possibilidades da vida podem ser ordenadas segundo três estádios ou esferas distintas". (JOLIVET, p. 145). Incorporamos, porém, o esclarecimento adorniano quanto a essa conceitualização das esferas, pois ele deixa ver que não se trata de uma teorização estática na qual cada esfera apareceria em clareza inigualável e inequívoca, e que em tal teorização o salto integra o movimento da dialética própria ao sujeito, bem compreendida a contraposição evidente a Hegel, como o pequeno trecho do texto de Adorno (2010, p. 214) mostra, vejamos:

> No traçado topológico das esferas, os saltos são espaços vazios que nenhuma "mediação" preenche. Contudo, essa topologia não é a última palavra: o projeto das esferas é dinâmico. Mas, para sua dinâmica, o "salto" significa a medida mais alta do movimento dialético mesmo.

A obra de Kierkegaard, salientamos, está longe de ser um sistema da "perfeição gélida e definitiva da filosofia", como adverte Lukács no artigo sobre a forma do ensaio, numa referência à obra de Kierkegaard, mas que se estende também a Platão e Montaigne, entre outros. Porém, tomada em seu conjunto, com todos os pseudônimos, temas, desdobramentos e variações, esta obra deixa ver uma notável coesão, resultado da dedicação a um objetivo central, diríamos, do dinamarquês: tornar os homens

[57] Nesse sentido lembremos a epígrafe de *Migalhas filosóficas*: "bem enforcado é melhor do que mal casado".

atentos, principalmente aqueles que Kierkegaard sempre traz à vista, ou seja, seus contemporâneos; forçá-los a julgar, mesmo correndo o evidente risco do julgamento voltar-se contra si próprio, pois diz ele que o que julgam, "não está em meu poder". (KIERKEGAARD, 1986, p. 45).[58]

Pode-se, seguramente, supor que todos os outros objetivos que porventura surgem no estudo de seus textos subordinam-se, em maior ou menor medida, a esse: tornar os homens atentos para a sua própria existência. Nesse sentido, todas as categorias por nós salientadas no presente trabalho dizem respeito especificamente ao desenvolvimento kierkegaardiano de seu objetivo. Assim, nos dizem Valls e Almeida (2007, p. 12),

> A produção constitui uma unidade na diversidade: diversidade nos pseudônimos, nos jogos lingüísticos, nos estádios da existência, nos estilos, nos argumentos, para assim levar o indivíduo singular a optar pela existência concreta, torná-lo atento, capaz de dissipar a ilusão das falsas perspectivas e dos prazeres momentâneos oferecidos, que o levam a perder o essencial.

Na interpretação de Sartre (1972, p. 167), Kierkegaard é compreendido como um filósofo que é, ao mesmo tempo, um anti-filósofo, pois diante da pergunta, "por que repele o sistema hegeliano e, de modo geral, toda filosofia?", porquê, segundo Sartre (SARTRE, 1972, p. 167), a filosofia busca um primeiro princípio para fundar o saber, e Kierkegaard, "responde a pergunta rechaçando a filosofia,ou melhor, mudando radicalmente a meta e as intenções desta. Buscar o começo do saber é afirmar que o fundamento da temporalidade é justamente intemporal, e que a pessoa histórica pode evadir-se da história". Desse modo, o que disse Adorno (2003, p. 17) acerca da forma ensaio também encontra nas obras de Kierkegaard um objeto preciso: "ele não começa com Adão e Eva, [...]. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último".

Encontramos, com efeito, no *Post-scriptum* uma formulação muito importante dessa contraposição que Kierkegaard (2002, p. 282) salienta o tempo todo, entre o saber filosófico especulativo e o pensamento do sujeito existente que, digamos assim, existe, diz ele,

---

[58] Kierkegaard (1986, p. 45) lança mão da imagem do mártir, ao referir-se a sua tarefa junto aos contemporâneos, na obra póstuma *Ponto de vista explicativo de minha obra de escritor*, pois diz ele, "obrigar um homem a prestar atenção e a julgar, eis a lei do martírio verdadeiro".

> O que é o pensamento abstrato? É o pensamento no qual não há sujeito pensante. [...] O que é o pensamento concreto? É o pensamento no qual há um sujeito pensante, e uma determinada coisa (no sentido de alguma coisa única coisa) que é pensada, aí onde a existência dá ao pensador existente pensamento, tempo e espaço.

Diante da consideração de Adorno (2010, p. 157), "de todos os conceitos de Kierkegaard, o mais produtivo hoje em dia é o do existir", porque, segundo ele, para além dos objetivos teológicos, Kierkegaard dirige-se "à existência do homem individual" (ADORNO, 2010, p. 157), não se trata, em nenhum momento, de uma busca por uma ontologia, inclusive Kierkegaard utiliza esse termo apenas para polemizar, podemos perguntar: como podemos entender a*existência* na filosofia de Kierkegaard? É uma filosofia existencialista?

No escrito inacabado e publicado postumamente *É preciso duvidar de tudo*, temos uma indicação, muito interessante, e que, certamente, fornece elementos importantes para pensarmos essa questão; nesse escrito, datado pelos estudiosos de meados de 1842, publicado em 1872,[59]tem-se a narração de um percurso intelectual do personagem Johannes Climacus – pseudônimo kierkegaardiano que assina as *Migalhas filosóficas* (1844) e o *Post-scriptum às Migalhas filosóficas* (1846) –, às voltas com a questão derivada de Descartes por Hegel: "é preciso duvidar de tudo",[60] por extensão refere-se diretamente aos hegelianos de sua pátria, como a questão ao redor da qual coloca-se o desenvolvimento de uma "nova idade da filosofia".[61]

A dúvida é o terceiro termo da relação dialética entre realidade e idealidade, que Kierkegaard formula nos seguintes termos, a realidade é o imediato, e a linguagem é a idealidade: "no momento em que enuncio a realidade, surge a contradição, pois o que eu digo é a idealidade". (KIERKEGAARD, 2003, p. 108). A consciência surge dessa dualidade, entre realidade e idealidade, na dúvida: "pois a possibilidade da dúvida consiste justamente neste terceiro, que coloca os dois em relação recíproca". (KIERKEGAARD, 2003, p. 112).

Portanto, entre as reflexões do estudante Johannes sobre o começo da filosofia moderna, destacamos aquela que corresponde ao exame da questão inicial, acima

---

[59] Essas informações, e as seguintes relativas a essa obra de Kierkegaard, devem-se a Jacques Lafarge, e encontram-se no prefácio da edição brasileira: KIERKEGAARD, S. *É preciso duvidar de tudo*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Trad. Silvia Saviano Sampaio e Álvaro Valls.

[60] *Princípios de filosofia*, 1ª parte, 1. Disponível em: htttp://fr.wikisource.org/wiki/Les_Principes_de_la_philosophie, acessado em 16/06/2012.

[61] FRANÇA, L. M. de. *Filosofia da história hegeliana*: Liberdade, Razão e Mundo Germânico. Dissertação (Mestrado em Filosofia), UNESP – Marília, 2010, p. 247.

exposta: “como deve ser definida a existência para que seja possível duvidar?” (KIERKEGAARD, 2003, p. 103). O texto é de 1842, ou seja, data aproximadamente de um ano após a defesa da *Dissertação* sobre a ironia, e, um ano antes da redação de *A alternativa*, escrita durante a estada do autor em Berlim; nesse escrito inacabado já podemos ver surgindo a ideia, que iria adquirir cada vez mais peso nas obras posteriores, da existência como multiplicidade, e que sempre aparece turva e opaca, vejamos: “quando Johannes começou nessa reflexão, percebeu com clareza, que, se exigisse uma resposta empírica para este questionamento, a vida ofereceria uma multiplicidade delas, que, de um extremo ao outro, esconderia apenas uma vastidão emaranhada”. (KIERKEGAARD, 2003, p. 103).

Kierkegaard pensou nesses caminhos não percorridos, ou ainda muito pouco explorados pela filosofia. A dialética da subjetividade em Kierkegaard é preponderante, em relação ao pensamento especulativo que pretende ser objetivo, e insere-se, em linhas gerais, em linha de continuidade, sempre crítica e negativamente, no pensamento idealista e no romantismo; porém, o eu kierkegaardiano surge numa outra estrutura conceitual: ele é o eu da existência, sempre individual e singular, desde que se retenha que, diferentemente de Hegel, o fenômeno não é o Ser, ou ainda que o fenômeno não é a essência, mas o contrário dela, de modo que há uma incomensurabilidade entre finito e infinito, relativo e absoluto, palavra e sentido, o que resulta disso é que o sentido não pode ser aprisionado em nenhuma determinação conceitual.[62]

Nesse sentido diz Adorno (2010, p. 162), que “o Eu-Eu de Fichte, o sujeito-objeto de Hegel, são para Kierkegaard objetivações sob o signo da identidade e vêm a ser negadas, justamente na medida que representam o ser puro do ser-aí frente ao “indivíduo particular” existente”. É o caso de Sócrates, como encontramos expressamente já na sua *Dissertação* (KIERKEGAARD, 2006, p. 25), ao afirmar, logo na introdução do trabalho, que “não se dava com ele [Sócrates] o caso daquele filósofo que, ao explanar suas intuições, seu discurso era a própria presença da idéia. Muito pelo contrário: o que Sócrates dizia significava algo de diferente”.

A filosofia sistemática da identidade entre interior e exterior, podemos concluir, é compreendida, criticamente por Kierkegaard como mal-entendido; o que se verifica, especialmente no exemplo de Sócrates e seu aluno, quando nos diz, no *Post-scriptum* (2002, p. 210), que não pode haver uma relação direta entre eles, porque, “a verdade

[62] Cf. VERGOTE, Henri-Bernard. *Sens et répétition*: essai sur l’ironie kierkegaardienne. Tomo I, Paris: CERF, 1982, p.169-180.

consiste na interioridade e esta, nos dois [Sócrates e seu aluno], é justamente o caminho que os afasta um do outro". Ao direcionar sua crítica à época ele diz (KIERKEGAARD, 2002, p. 212. Itálicos do autor), "minha ideia principal é que em nossa época o múltiplo desenvolvimento do saber esquece a *existência* e o que significa a *interioridade*". A formalização lógico-conceitual da especulação logra captar uma totalização dos movimentos históricos, mas a dimensão do vivido no sujeito existente é irredutível e não se deixa captar, Sartre (1972, p. 156-157), dá um exemplo significativo:

> Dito de outro modo: esse saber pré-existente revela um estar no coração da existência futura. Assim, há trinta anos, as contradições do colonialismo constituiam, na geração de colonizados que nasciam, um ser de desgraça, cólera e sangue, de revolução e luta; alguns bem informados entre os oprimidos e colonos o sabiam.

4.1 O demoníaco em Kierkegaard

Ao esclarecer a temática do demoníaco em Kierkegaard estamos jogando luz, simultaneamente, em seus desdobramentos em *A teoria do romance*, obra na qual teve uma formulação decisiva possibilitando a Lukács desenvolver uma conceitualização que deslindou um agrupamento teórico coerente dos fenômenos históricos e literários, desvelando múltiplos aspectos constituintes desses fenômenos.

É sob o signo do demoníaco que a tipologia lukacsiana apresenta-se em sua totalidade, ou seja, seus fenômenos são mutuamente esclarecidos no desdobramento de suas configurações, de *Dom Quixote* aos heróis de Dostoiévski e no espaço de narração da experiência dos sujeitos nesse mundo abandonado pelos deuses da epopeia grega e, posteriormente, pelo Deus cristão da epopeia de Dante.

O demoníaco ocupa um lugar central na construção teórica do jovem Lukács, especialmente na *Teoria do romance*, tendo essa profunda significação em vista da qual visamos aqui a elaboração kierkegaardiana do demoníaco, para posteriormente analisar a maneira como Lukács operou com tal conceito. Como no jovem Lukács, em Kierkegaard o demonismo é muito importante, aparece já na sua *Dissertação* sobre o conceito de ironia, defendida na Universidade de Copenhague em 1841, onde dedica

uma seção ao demônio de Sócrates,[63] na qual este demônio é concebido como elemento negativo, que não ordena nada, apenas adverte, e nisso vemos que o autor conserva muito mais os relatos de Platão que os de Xenofonte, pois que, "segundo Platão, ele [o demônio de Sócrates] adverte, impede, ordena que deixe de fazer algo", ao contrário da narração de Xenofonte na qual o elemento demoníaco de Sócrates, "ordena, incita também, prescreve o que fazer". (KIERKEGAARD, 2006, p. 128). Em Sócrates, "este demoníaco só se ocupava com relações particulares e só se exprimia como advertindo, e veremos também aqui que a subjetividade era interrompida em sua emanação e terminava numa personalidade particular". (KIERKEGAARD, 2006, p. 132). O demoníaco, já em Sócrates, tem por princípio, em sua esfera de ação, o individual, por isso, ele não se envolvia em questões do Estado, o filósofo grego estava, antes, preocupado consigo próprio, de maneira essencial, e não egoisticamente, o que fica patente quando colocamos a sua figura, negativa em relação ao Estado, em comparação com os seus contemporâneos, sofistas, que se inseriam na vida pública por interesses particulares.

Com efeito, Sócrates não tinha o controle sobre o demoníaco, por isso sua negatividade infinita, seu desaconselhar, enfim, sua ambiguidade quando manifestava-se diante de seus ouvintes, "o gênio ainda não é Sócrates mesmo, nem sua opinião, sua convicção, mas sim algo de inconsciente". (KIERKEGAARD, 2006, p. 131). Há um longo caminho da nova relação de Sócrates com o seu tempo, do seu ponto de vista, que segundo nosso autor era o da subjetividade, até o ponto onde encontra seu lugar ao colocar-se para a consciência no sujeito, "um horizonte imenso indicado pela idéia como limite" (KIERKEGAARD, 2006, p. 132), sua consciência polêmica, dada a ele pela via negativa da ironia, estava sempre atento diante "dos múltiplos acasos da vida". (KIERKEGAARD, 2006, p. 132).

Tal caminho foi aberto por Sócrates durante sua existência, e determinadamente inevitável pela sua morte, já que em sua defesa no tribunal quis ele, "partindo da determinação abstrata da interioridade (o demoníaco), construir o objetivo sob a determinação da personalidade". (KIERKEGAARD, 2006, p. 134). Com o demoníaco Sócrates traz um novo princípio para o sujeito existente, diante da vida que transcorria como um conjunto de acontecimentos que se repetiam paradigmaticamente, "na antiga Grécia, as leis tinham, para o indivíduo, a respeitabilidade da tradição, como

[63] Kierkegaard (2006, p. 127-133).

sancionadas pelos deuses" (KIERKEGAARD, 2006, p. 131), o demoníaco coloca, pela primeira vez, para Sócrates o ponto de vista da subjetividade, ponto de vista "[...] da interioridade, que se reflete em si mesma e em sua relação para consigo mesma dissolve e volatiza o subsistente nas ondas do pensamento, que se avolumam sobre ele e o varrem para longe, enquanto a própria subjetividade novamente afunda, refluindo para o pensamento". (KIERKEGAARD, 2006, p. 131).

Como sabemos, Sócrates é grande inspirador do pensamento de Kierkegaard, em seus diversos desenvolvimentos, porém, como não poderia deixar de ser, aquele permanece devidamente circunscrito aos limites do paganismo. Como veremos, o demoníaco no contexto teológico cristão, no caso do livro *O conceito de angústia* (1844), é, essencialmente, diferente daquele que Kierkegaard matizou no fenômeno socrático.

A questão do demoníaco é textualmente tratada por Kierkegaard em *O conceito de angústia*, obra de 1844, que traz o seguinte subtítulo: "uma simples reflexão psicológica demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário"; amostra significativa da astúcia de seu autor, que através de uma reflexão sobre psicologia conduz à questão teológica do pecado na existência do homem, publicada sob o pseudônimo de Vigilius Haufniensis; trata-se, segundo o autor, da angústia que é consequência do pecado no indivíduo.

O demoníaco, teorizado nessa obra, seria, essencialmente, um angustiar-se diante do bem, trata-se de um resultado, o pecado que surge pelo salto qualitativo, do estado de inocência ao pecado, é uma "realidade indevida", pois que, "a angústia retorna então em relação ao que foi posto e ao futuro" (KIERKEGAARD, 2010, p. 119), na passagem do estado de inocência ao estado de culpa. O demoníaco teme, e treme, diante do bem; vejamos um exemplo extraído da própria obra de Kierkegaard, o endemoniado no Novo Testamento que diz a Cristo, quando este se aproxima dele: "que queres de mim?".[64] Trata-se, em termos psicológicos, de um "estado", que advém pelo contato com o bem que vem do exterior do indivíduo angustiado, como mostra o exemplo citado acima.

No registro de *O conceito de angústia*, o demoníaco é uma categoria relacionada terminantemente com a liberdade, ao estabelecer-se como seu contrário: a não liberdade que faz a si mesma prisioneira, como diz o autor, "o demoníaco não se encerra em si

[64] No evangelho de Marcos, 5,7.

com algo, mas se encerra em si próprio, e aí reside a profundidade na existência"; é o estado em que se angustia diante da possibilidade da liberdade ou, ainda, diante do bem, inicialmente categorizado por Kierkegaard em três vias distintas, deixando ver o caráter polivalente do fenômeno, o primeiro é o estético-metafísico; o segundo, o ponto de vista ético, e o terceiro, o médico-terapêutico. Nenhum deles tomado unilateralmente dá conta de compreender o demoníaco, obviamente, ou mesmo, tomados em conjunto. Viu-se que essas perspectivas pouco, ou mesmo nada, trariam à correta compreensão desse estado. O demoníaco é conceptualizado então pelo autor após traçar as linhas das principais teorizações sobre o fenômeno, referidas acima, todas pouco elucidativas, como ele mesmo mostra. Logo que se vê separado dessas concepções do demoníaco, ele demonstra as características que, juntas, fazem com que o demoníaco apareça, e torne-se, dessa forma, perceptível ao observador.

O demoníaco é descrito como o hermeticamente fechado, uma vez que se encerra em si mesmo, tomando distância de toda relação com o exterior, por conseguinte, toda relação com o exterior é uma relação imposta que, súbita e involuntariamente, lhe revela o conteúdo demoníaco de sua alma. Diz ele, "o hermeticamente fechado é justamente o mudo" (KIERKEGAARD, 2010, p. 131), preso na consequência do próprio pecado e que recusa qualquer auxílio, daí a figura da mudez, como pode-se ler em *Escola do cristianismo*: a "muda desolação daquele que não ousa pedir socorro" (KIERKEGAARD, 1982, p. 20),[65] pode revelar-se pelas palavras, segundo Kierkegaard (2010, p. 137), como um louco, entregando a própria loucura, quando aponta para outra pessoa e diz: "ela me é extremamente desagradável, ela deve ser louca!"

Kierkegaard, na contraposição à acomodação espiritual de seus contemporâneos, pôde perceber que as características reconhecidamente modernas de pensamento e ação (a *Weltanschauung* burguesa, ou antes, filistina; a cristandade,[66] entre outras coisas),

[65] Obra muito importante da teologia positiva de Kierkegaard, onde invoca a figura de Cristo como modelo para a reparação da deformidade que a doutrina cristã desenvolveu ao longo dos séculos, notadamente, uma obra que levanta vigorosa polêmica contra a cristandade contemporânea do autor. KIERKEGAARD, S. OC XVII, 1982. Trad. Paul-Henri Tisseau e Else-Marie Jacquet-Tisseau.

[66] Diz Kierkegaard em *Neutralidade armada*, texto de 1849 e inédito até 1965, (1982, p. 236): "a cristandade é uma ordem estabelecida; eis aí um elemento de confusão, porque é propriamente impossível ser cristão em tais condições [...]". KIERKEGAARD, S. OC XVII, 1982. Trad. Else-Marie Jacquet-Tisseau.

sãodemoníacas, pois estão baseadas em muitas coisas, mas a consciência da finitude da existência humana está esquecida.[67]

Em Lukács temos uma conclusão muito próxima daquela de Kierkegaard, em relação à propagação do fenômeno demoníaco na modernidade, com suas consequências no herói problemático do romance, uma vez que, "a psicologia do herói romanesco é o campo de ação do demoníaco". (LUKÁCS, 2000, p. 92). Trata-se, portanto, do resultado de uma configuração histórica, onde o fenômeno do demonismo psicológico desenvolveu-se em todas as suas determinações.

No enigmático texto *Da pobreza do espírito* o demonismo alcança uma elaboração significativa no jovem Lukács, na qual a personagem Marta, ao tratar com o pai do suicida lhe diz: "na minha memória a sua atitude é algo de atrozmente claro e franco, e o que é misterioso para mim é apenas o fato de não ter podido prevê-lo nem temê-lo, pois fui embora tranquilizada e com uma boa impressão". (LUKÁCS, 2004, p. 174). Essa lembrança de Marta soa como o demoníaco do conceito kierkegaadiano, a lembrar-nos das palavras de Kierkegaard (1970, p. 3) na *Alternativa*, obra de 1843: "talvez, caro leitor, aqui ou ali já tenham surgido dúvidas a respeito da verdade do conhecido princípio filosófico de que o exterior é o interior e o interior é o exterior. Talvez tu mesmo oculte em ti um segredo que, em seu prazer ou em sua dor, é caro demais à tua alma [...]".[68]

Pode-se dessa maneira notar o demonismo do herói ao dar à sua interlocutora uma "boa impressão", dois dias antes, ainda que esta tenha se inquietado diante do bilhete que encontrou ao retornar de sua viagem, que depõe em favor do reconhecimento da própria situação de reclusão do suicida, que decidamente não pede ajuda a ninguém, "Marta, não espere uma visita minha. Estou bem, e trabalhando. Não sinto necessidade das pessoas. [...] você é bondosa. A seus olhos continuo a ser 'humano'. Mas se ilude com isto". (LUKÁCS, 2004, p. 173). Neste caso o interior não veio, de modo algum, ao exterior.

---

[67] "Podendo o demoníaco expressar-se como comodidade que quer pensar mais um pouquinho; como curiosidade que nunca chega a ser mais do que busca de novidades; como autoengano desonesto; como moleza feminina que se confia aos outros; como um nobre ignorar; como estúpida azáfama, etc.". (KIERKEGAARD, 2010, p. 146).

[68] Søren Kierkegaard OC III *apud* Adorno (2010, p. 75. Itálicos do autor) cita o mesmo trecho em sua tese de habilitação, na seção *Interioridade sem objeto*, ao constatar a recusa kierkegaardiana da identificação e possibilidade de comensurabilidade entre sujeito e objeto, assim afirma que, "contra essa identificação se volta o *pathos* de sua filosofia já na primeira frase da obra pseudônima".

4.2 O desespero em *A doença para a morte*

Qual a significação de *A doença para a morte* no conjunto da obra de Kierkegaard? O apresentador da tradução francesa nos diz: "Kierkegaard tomava *A doença para a morte* como sua grande obra religiosa" (BRUN, 1971, p. XXVII), podemos notar que o intento do mestre da ironia já explicita-se logo no subtítulo: "uma exposição psicológica cristã [...]" (KIERKEGAARD, 1971); exposição esta que minuciosamente compõe uma análise que desenvolve a categoria do desespero com a precisão que lhe é característica; são surpreendentes, com efeito, as particularidades próprias que tomam cada forma do fenômeno do desespero.

"A essência mítica do existir", diz Adorno (2010, p. 185), "aflora na doutrina kierkegaardiana do desespero"; a postulação desse desespero na existência, a partir da perspectiva histórica cristã de Kierkegaard, compreende o desespero já presente na inocência, do paganismo anterior ao advento da religiosidade cristã e, ainda de acordo com autor, do homem natural no interior do cristianismo, que ainda não se sabe desesperada, esse é o estado mínimo de desespero, assim denominado pelo autor, em *A doença para morte* (KIERKEGAARD, 1971, p. 199); já o estado máximo é alcançado na consciência diabólica: "o desespero do diabo é o mais intenso, pois o diabo é o puro espírito; logo, consciência e transparência absolutas". (KIERKEGAARD, 1971, p. 199).[69]

"O homem é síntese de finito e infinito, temporal e eterno, liberdade e necessidade" (KIERKEGAARD, 1971, p. 171), esta conceitualização do espírito já encontra-se no livro *O conceito de angústia*, de 1844. Relação que se relaciona a si mesma, assim diz o autor, terceiro termo no entrecruzamento de finito e infinito: o desespero é desacordo na relação entre alma e corpo. A síntese não efetua equilíbrio ou harmonia no desespero. Nesse contexto, não estar, ou não ser desesperado é a grande vantagem, em relação àquele que desespera, porém essa vantagem exige que, permanentemente, o homem suprima a possibilidade de sê-lo, o que nos mostra bem nitidamente a concreção da existência que o autor tem em vista.

A questão que sobressai então é que a realidade de não desespero é uma negação, obviamente, e assim o desespero, enquanto possibilidade concreta, adquire

[69] Adorno (2010, p. 132) refere-se a esse trecho do texto como a não verdade ontológica do demoníaco, contraposta à verdade ontológica divina: "como mítico, o demoníaco explode a subjetividade e se converte em não verdade ontológica em oposição à verdade ontológica de Deus".

direito de cidadania plena no indivíduo, assim, diz o autor: “ordinariamente, o real confirma o possível; aqui, ele o nega” (KIERKEGAARD, 1971, p. 174). Todo o existir kierkegaardiano, como vimos acima, é caracterizado como desespero; este seria o destino do espírito; mesmo antes da entrada do cristianismo na história, segundo nosso autor, o paganismo, em seu estado de insensibilidade espiritual já suportava o elemento do desespero. O paganismo foi presa do desespero por ignorar que o único absoluto passível de ser alcançado pelo homem é o espírito, como resultado sintético de alma e corpo, de acordo com Kierkegaard, essa situação se repete ao longo da história com a presença do homem natural no interior do cristianismo, e justamente nesse ponto a visão de Kierkegaard ganha em conteúdo de crítica social: o burguês que “não faz outra coisa senão seguir atrás do seu nariz”(KIERKEGAARD, 2008, p. 62), é tido como um pagão diante da história; se suspendermos, por um momento, os objetivos teológicos do autor, expressos em seu vocabulário e conceitos, poderemos ver uma crítica certeira à falta de espírito, dirigida aos seus contemporâneos, presos, segundo ele (KIERKEGAARD, 1971, p. 202-203), no conceito estético da sensibilidade espiritual, desesperados sem saber, privados de espírito, e portanto de um eu, que se concretiza na categoria ética, ou religiosa, do espírito (KIERKEGAARD, 1971, p. 202-203).

Em *A doença para a morte* (1849), Anti-Climacus (KIERKEGAARD, 1971)[70] traz a questão do desespero como a única doença mortal, o que se explica pelo contexto teológico no qual a obra está inserida. Pode-se, de início, assinalar que desespero, para Kierkegaard, é pecado. Kierkegaard entende o ser do homem, que resulta em espírito, como síntese de corpo e alma; uma desarmonia do eu é a causadora do desespero,[71] ou seja, em um equívoco do qual o próprio eu do indivíduo é culpado, no primeiro momento o indivíduo não quer ser si mesmo, exemplificado na imagem do burguês que, às vezes, evita ficar sozinho para não ter de ficar consigo mesmo (KIERKEGAARD, 1971, p. 221), ao contrário, “a Antiguidade e a Idade Média haviam, portanto, notado essa necessidade da solidão, diante da qual respeitava-se sua significação”.

[70] Utilizamos a versão francesa, das *Oeuvres Complètes* de Søren Kierkegard, OC XVI, em detrimento da tradução feita por Adolfo Casais Monteiro, que, inclusive, integra os textos de Kierkegaard no volume que lhe é dedicado na coleção *Os pensadores*, pois existem claros problemas de solução na versão para o português, uma rápida olhadela nas duas versões explicita um distanciamento, por vezes espantoso, muito grande no sentido do texto entre uma versão e outra.

[71] A terminologia filosófica que Kierkegaard mobiliza nesta obra é, como nos esclarece Álvaro Valls (2004, p. 11), “tomada de Fichte, Schelling e Hegel”.

(KIERKEGAARD, 1971, p. 221). O desespero só é possível pelo, e no, espírito.[72] O desespero põe a alma em movimento.

Em *A doença para a morte* Kierkegaard retoma a conceituação elaborada anteriormente no livro sobre a angústia que já apontava para o espírito como um resultado, uma síntese, como vimos. Em *O conceito de angústia* pode-se ler, "o homem é uma síntese do psíquico e do corpóreo. Porém, uma síntese é inconcebível quando dois termos não se põem de acordo num terceiro. Este terceiro é o espírito". (KIERKEGAARD, 2010, p. 46). Enquanto que em *A doença para a morte*, Kierkegaard constata que "o homem é espírito", mas, diz ele, "o que é o espírito? é o eu. Mas, o que é o eu? O eu é uma relação que se relaciona a si mesma, ou essa propriedade que tem a relação de se relacionar a si mesma". (KIERKEGAARD, 1971, 1971, p. 171). Como lembra-nos Le Blanc (2003, p. 85. Itálicos do autor), "ao *eu* como *unidade*, opõe o *eu* como *relação*. O que é unido é estável, o que está em relação, ao contrário, é instável, variável, frágil". Com isso, mostra-se uma conceituação do *eu* que se fixa nos elementos de instabilidade, salientando a necessidade de um Deus, "para o qual tudo é possível", como alteridade, nas palavras de Adorno (2010, p. 69): "não é uma antropologia que se bastaria a si mesma".

Como mostra Machado (2004, p.125), "o desespero significa, que é no próprio indivíduo singular que Deus fala". A singularidade manifesta-se dessa forma no desespero, em toda a sua concreção: "naqueles privilegiados momentos nos quais o homem adquire consciência do valor eterno de seu próprio "eu" lhe é possível experimentar, em sua existência mundana, tanto sua felicidade eterna como também sua condenação eterna". (RODRIGUEZ, 2010, p.270-1). A doença para a morte, o desespero, é a vivência da morte sem a possibilidade da morte, ou, ainda, viver a morte sem poder morrer: "viver a morte, então, é ser inconsciente da imutabilidade do próprio ser" (RODRIGUEZ, 2010, p.274), como nos diz Anti-Climacus (KIERKEGAARD, 1971, p. 176), o autor de *A doença para a morte*, "o tormento do desespero é justamente não poder morrer [...], morrer sem cessar, morrer sem morrer, morrer a morte".

A perda do eu na infinitude conduz ao ilimitado, "o desespero do infinito é, portanto, o fantástico, o ilimitado" (KIERKEGAARD, 1971, p.188), perde-se assim a dimensão da finitude, que dá conteúdo e determinação à possibilidade, esta quando

[72] Em *O conceito de angústia*, de 1844 (publicado sob o pseudônimo de Vigilius Haufniensis), Kierkegaard (2010, p.47) enuncia a concepção do homem como síntese: "o homem é uma síntese do psíquico e do corpóreo. Porém, uma síntese é inconcebível quando os dois termos não se põem de acordo num terceiro. Este terceiro é o espírito".

separada do necessário não realiza absolutamente nada. A determinação do eu que exclui o finito faz todo o peso deslocar-se para a imaginação, aí tem-se que, "o eu leva então uma existência toda feita de imaginação; ele está todo em um infinito ou isolamento abstratos, sempre privado de seu eu, do qual não faz mais que afastar-se sempre mais". (KIERKEGAARD, 1971, p.189).

Já a perda do eu na finitude leva a uma condição que lembra-nos aquela relativa ao estádio estético da existência,[73] lembremos aqui com bastante proveito a análise do romance de Friedrich Schlegel *Lucinde*, empreendida por Kierkegaard na *Dissertação sobre o conceito de ironia* (1841), na qual é figurado um terra-a-terra com o mundo, uma existência silenciosamente desesperada em seus prazeres e gozos, e nada além disso. No desespero do finito o homem renuncia à tarefa de ser um eu,[74] este desesperado tende a, "por temor dos homens, renunciar completamente de ser ele mesmo ou antes, por pusilanimidade, se deter de ser ele mesmo em sua originalidade mais profunda". (KIERKEGAARD, 1971, p.191).

E, adiante, o autor explicita ainda mais sua crítica ao precisar bem esse desespero, contemporâneo seu e, arriscamos dizer, nosso também, "o desespero que, não somente não traz nenhum inconveniente na vida, mas ainda a torna fácil e confortável não passa, entenda-se bem, por ser desespero de maneira alguma". (KIERKEGAARD, 1971, p.191). Um tal indivíduo, torna-se prisioneiro desse desespero; não tem a si mesmo pois não vive o conteúdo espiritual de sua existência, é a chamada a-espiritualidade.[75]

O desespero que engendra o elemento demoníaco é descrito por Kierkegaard como o eu que, desesperado, quer ser si-mesmo e padece de um sofrer que, entretanto, não consegue escapar, este eu "sofre de algum estado doloroso que é, todavia, impossível eliminar ou de dissociar de seu eu concreto". (KIERKEGAARD, 1971, p. 227). Esse sofrimento acentua sua reclusão em si-mesmo, negando o que poderia vir-

[73] "Kierkegaard desenvolve os estádios da existência como uma metáfora escatológica. O estético representa a *queda*, o homem que vive o momento e não tem consciência do *télos* último da existência. O ético caracteriza a auto-suficiência do homem que crê pode resolver os problemas e construir seu paraíso na terra, o que o deixa frustrado e impotente. Enfim, no ético-religioso, o indivíduo constata a insuficiência da existência centrada em si mesma e a necessidade do reconhecimento da realidade de Deus como realidade última". (VALLS; ALMEIDA, 2007, p. 35-6. Itálicos dos autores).

[74] "A existência em Kierkegaard é uma *tarefa*, em dinamarquês, *opgave*. Entretanto, a tarefa que é a existência pressupõe uma *dádiva*, em dinamarquês, *gave*. [...] A ênfase no aspecto existencial, por assim dizer, implica que a dádiva gera em si uma tarefa e um processo de tornar-se que não está dado". (ROOS, 2007, p.157. Itálicos do autor).

[75] "Essa condição de a-espiritualidade, quando vista sob a ótica dos polos da síntese, pode ser entendida como o desespero de carecer de infinito e desespero de carecer de possibilidade". (Cf. ROOS, J. 2010, p.14).

lhe em socorro, ele, no entanto, não exterioriza seu desespero, pois, “quanto mais o desespero se espiritualiza, tanto mais a interioridade constitui um mundo a parte no desdobrar, mais também torna-se indiferente a aparência sob a qual esconde-se o desespero”. (KIERKEGAARD, 1971, p. 228).

4.3 O conceito de ironia em Kierkegaard: a *Dissertação* de 1841

De acordo com Silva (2007, p. 67) a ironia foi considerada por Lukács, em *A teoria do romance*, como “categoria conceitual central da estrutura da forma romanesca”, diz Lukács (2000, p. 95), que, “a ironia, [...] é a mais alta liberdade possível num mundo sem deus”. Como salientam os comentadores, a ironia ocupa um lugar essencial em toda a obra de Kierkegaard, porém destacamos aqui a sua *Dissertação*, de 1841, sobre o conceito de ironia, seguindo a indicação de seu tradutor no Brasil, Álvaro Valls (2006), que na apresentação da referida obra nos diz que a *Dissertação* “[...] contém a verdadeira plataforma, o programa em seus aspectos temáticos e metodológicos que se desenvolverão ao longo da produção kierkegaardiana”. Dessa maneira, tendo em vista a importância teórica da *Dissertação*, levantamos alguns aspectos importantes da mesma.

A *Dissertação* de Kierkegaard sobre a ironia, defendida na Universidade de Copenhague em 1841, que lhe rendeu o título de “magister” depois de dez anos de estudos, foi dividida pelo autor em duas partes fundamentais; na primeira, intitulada *O ponto de vista de Sócrates concebido como ironia*, ele concebeu Sócrates como fenômeno da ironia e, na segunda, intitulada *Sobre o conceito de ironia*, o autor articulou o desenvolvimento posterior da ironia enquanto conceito, marcado a partir das filosofias de Kant e Fichte, refletido no romantismo e que culminou, de certa forma, na concepção que Hegel teve da ironia e dos irônicos românticos.

Tal fato, a divisão da dissertação em duas partes essenciais, colocou a própria banca examinadora na mira certeira da ironia do autor:

> A ironia trabalha com o mal-entendido. A própria banca examinadora experimentou isso na carne. O orientador da tese, Prof. F. C. Sibbern, não entendeu bem a ligação da primeira com a segunda parte, enquanto outros pareceres falaram até de dois trabalhos distintos [...]. Não perceberam que a dualidade se dá, para o autor, entre o fenômeno e o conceito. (VALLS, 2006, p. 11).

Sócrates foi decisivo na filosofia de Kierkegaard, encontramos referências a ele em incontáveis passagens de suas obras, com efeito, pois concebido como o "pensador existencial" *par excellence*. Pois não se ocupou de ensinar, antes muito mais se ocupou de existir, na expressão kierkegaardiana: "ser si, existir como *Individus*". (JOLIVET, 1958, p. 139).

Como se sabe, Kierkegaard viu na filosofia de sua época, predominantemente, uma distância cada vez maior, para dizer o mínimo, entre pensamento e vida, entre o campo da moralidade e da ética e o da existência, segundo Politis (2002, p. 60), a "moralidade se encontra sobre a vertente subjetiva do bem, sua vertente individual, [...] a eticidade se encontra sobre a vertente objetiva do bem, sua vertente geral comunitária inseparável de uma elaboração e de uma aplicação da norma", para Kierkegaard (2006, p. 174), portanto, "o indivíduo devia parar de agir por timidez frente à lei, para agora saber conscientemente por qual razão agia", e o responsável por essa mudança é o ponto de vista de Sócrates, o que Kierkegaard admite em Hegel, e acrescenta que esse ponto de vista socrático não exclui a ironia, como estabelece Hegel.

Dessa forma, Sócrates é "a primeira vez em que a subjetividade apareceu na história universal" e neste sentido concebido como um arquétipo contra a cisão entre pensamento e vida: "Kierkegaard meditou longamente sobre os meios de ser este "despertador de almas" que reclame o cristianismo contemporâneo e do qual, Sócrates, não foi mais que um esboço". (JOLIVET, 1958, p. 140).

Note-se que este retorno sobre si, é "consequentemente o 'método socrático'", e não se dá de outra maneira senão pelo salto qualitativo, na crise de passagem de um estádio a outro. Assim, a ironia de Sócrates "lhe servia para inserir nos espíritos mais seguros de si, deslocar os conformismos, enevoar as fáceis quietudes" (JOLIVET, 1958, p. 138); Sócrates foi uma figura de transição, da Grécia objetiva, em termos lukacsianos, uma "cultura fechada" para a necessidade da busca de universalidade fora dos limites que até então guiavam a vida, é com ele que aparece, pela primeira vez na história universal, a subjetividade, diz Kierkegaard (2006, p. 229. Itálicos do autor), "*a ironia é a primeira e a mais abstrata determinação da subjetividade*".

O que Kierkegaard salientou em Sócrates foi seu ponto de vista irônico, a partir do qual configurou-se toda relação com o exterior, pois que este era um princípio subjetivo – no demoníaco, que expunha invariavelmente a negatividade infinita da ironia socrática, e foi essa negatividade infinita a responsável por colocar Sócrates sempre diante do finito e questioná-lo, na busca do universal, como por exemplo, em

sua relação com o Estado, "a verdade exige silêncio antes de elevar sua voz e era Sócrates que devia providenciar este silêncio. Por isso ele era *apenas negativo*". (KIERKEGAARD, 2006, p. 163. Itálicos do autor).

E diante de todas as determinações, por conta de seu ponto de vista irônico, ele estava sempre posicionado negativamente, "[...] se mostrou que Sócrates em sua relação com o subsistente era completamente *negativo*, que ele flutuava, em satisfação irônica, por sobre todas as determinações da vida substancial". (KIERKEGAARD, 2006, p. 168). Nesse sentido, temos aqui uma proximidade bastante interessante com a formulação lukacsiana da perda da imanência com o advento da filosofia, depois da epopeia e da tragédia, na Grécia clássica. A figura clássica do Sócrates de Kierkegaard (2006, p. 158) aparece justamente nesse meio, diz ele que,

> Tudo se concentrava em Atenas, riqueza, luxo, exuberância, arte, ciência, frivolidade, gozo da vida, em resumo, tudo aquilo que, enquanto acelerava a sua decadência, ao mesmo tempo podia servir para glorificá-la e iluminar um dos mais brilhantes espetáculos que se pode imaginar no terreno espiritual.

O ponto de partida da análise do autor, na segunda parte da *Dissertação*, é Kant, pois sua filosofia corresponde a uma "reflexão da reflexão", uma "subjetividade da subjetividade", uma das figuras de proa do idealismo,[76] "somos, com efeito, reportados ao desenvolvimento que a filosofia moderna experimentou em Kant e Fichte, e ainda mais proximamente aos pontos de vista que após Fichte fizeram valer a subjetividade elevada à segunda potência". (KIERKEGAARD, 2006, p. 158). Kierkegaard concluiu que foi Hegel quem apreendeu em uma forma superior a reflexão sobre a ironia: "enquanto a primeira forma da ironia não foi combatida, mas acalmada por se ter feito justiça à subjetividade [Sócrates], a segunda forma da ironia foi combatida e *aniquilada* pois, como era injustificada, só se podia fazer justiça a ela superando-a". (KIERKEGAARD, 2006, p. 213).

Para o jovem "magister" Søren Kierkegaard a ironia romântica afastou-se da história e foi encontrar o seu lugar na Grécia e na Idade Média, diz ele, "com um gesto toda história se tornou mito-poesia-lenda-aventura". (KIERKEGAARD, 2006, p. 239). Esse ser romântico confunde a realidade metafísica, ou especulativa, com a realidade

[76] Na letra do jovem Hegel, no livro *Fé e Saber*, em que analisa as obras dos proeminentes pensadores do idealismo, Kant, Jacobi e Fichte: "Filosofia da reflexão da subjetividade na completude de suas formas". HEGEL, G. F. W. *Fé e Saber*. São Paulo: Hedra, 2007. p. 19.

histórica; essa confusão reinou livremente, segundo nosso autor, e disso resultou que, “ela aniquilava o fenômeno mostrando que ele não correspondia à idéia; aniquilava a idéia mostrando que ela não correspondia ao fenômeno”. (KIERKEGAARD, 2006, 238).

Desse modo, o irônico romântico perderia a realidade, e a possibilidade da ação; o sujeito perderia o vínculo com o passado e, a partir dessa perda, não poderia ter nenhum futuro, pois permaneceria preso ao estado de ânimo: “na medida que o irônico, com a licença poética maior possível, se cria a si mesmo e o mundo circundante, na medida que assim vive sempre de modo hipotético e subjuntivo, a sua vida *perde toda continuidade*”. (KIERKEGAARD, 2006, p. 245. Itálicos do autor).

Ao anular o passado e o futuro o que permanece é uma eternidade sem conteúdo, escrava dos estados de ânimo, e não a liberdade pretendida por aqueles que poeticamente jogam com a negatividade irônica, “ora ela vivia na Grécia, sob o belo céu grego, perdida no gozo presente da vida harmônica grega, [...]. Ora ela mergulhava nas florestas primitivas da Idade Média, escutava o murmúrio misterioso das árvores e se aninhava em suas cristas”. (KIERKEGAARD, 2006, p. 240).

Com a perspicácia que lhe é característica, Kierkegaard fala do poeta romântico de modo semelhante ao jovem Lukács, pois, para o danês, o romântico, ao poetizar a realidade, está perdido para a mesma, perdido em meio às possibilidades: “nosso Deus está no céu e faz tudo que lhe agrada; o irônico está na terra e faz tudo o que lhe dá prazer”, de tal modo que, prossegue ele, “não obstante, não se pode levar a mal no irônico que lhe custe tanto tornar-se alguma coisa”. (KIERKEGAARD, 2006, p. 245). Em sua negatividade a ironia romântica torna-se uma poderosa corrente que prende e imobiliza de maneira eficaz: “no aspecto teórico ela estabelece um desacordo entre idéia e realidade, entre realidade e idéia; no aspecto prático entre possibilidade e realidade, entre realidade e posibilidade”. (KIERKEGAARD, 2006, p. 247).

A crítica de Kierkegaard coincide com a do jovem Lukács, no importante ponto destacado acima, a poetização romântica do destino: “só para variar, o irônico acha justo deixar o destino e o acaso decidirem” (KIERKEGAARD, 2006, p. 247), acrescente-se, que o mundo circundante também é poetizado fantasticamente, amalgamando realidade metafísica, especulativa, e realidade histórica. Em função disso, o que é louvado em Goethe, diferentemente dos românticos, é ter mediado sua existência, pela dominação da ironia, justamente o ponto da crítica dirigida a ele por

Novalis; “em Goethe, a ironia, então, era no sentido estrito um momento dominado, era um espírito a serviço do poeta”. (KIERKEGAARD, 2006, p. 276).

Os termos da crítica dirigida aos românticos, tanto aquela de Lukács quanto a de Kierkegaard, parecem conter muitos pontos de aproximação, ambos apontam os limites das pretensões românticas de poetização da existência. Nos românticos a pretensão de poetizar o destino terminou por conduzir a um impasse que anula a ação, como diz Lukács, em *A alma e as formas* (1974, p. 70), o destino não é formado, mas ocorre justamente uma “fusão orgânica de todo o dado”. A adaptação ao que vem a ser aparece, assim, em clara renúncia à ação, como se o destino viesse com a anuência de forças absolutas às quais o homem não pode se opor, como nas epopeias, o destino é vivido em todo o seu furor, a questão não trazida à luz pelos românticos foi, como Lukács tematizou depois, em *A teoria do romance*, a impossibilidade de uma epopeia no atual momento histórico da modernidade, pelo afastamento progressivo de Deus, que a epopeia de Dante Alighieri, o *Dom Quixote* e os romances posteriores atestam, e isto é trazido à tona, por Goethe, com toda a lucidez no percurso feito por *Wilhelm Meister*, como veremos a frente. Diz Lukács, em *A teoria do romance* (2000, p. 34), “e no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário”, esta constatação, tempos depois de escrever o ensaio sobre Novalis, confirma e atualiza a impossibilidade de uma arte de viver em tempos sem deuses.

É que a “torre de Babel construída com ar” não pôde resistir, na pretensão de transpor, sem mediações, as regras da poesia para a vida perdeu-se a tensão entre as duas, “tudo nela [a poesia] tem uma significação, mas nada pode aspirar à um valor próprio”. (LUKÁCS, 1974, p.86). Como lembra Löwy (1979, p.106), os românticos transpuseram-se do mundo poeticamente criado por eles para o mundo real, “sem compreender o abismo instransponível entre o universo unívoco e claro das formas poéticas e o universo equívoco e ambíguo da realidade empírica”.

Em um dos aforismos dos Diapsalmata, em *A alternativa*,[77] o pseudônimo esteta A, fornece a imagem do poeta romântico, imobilizado diante da história, em seu tédio ele não pode agir, pois é incapaz de decidir,

[77] KIERKEGAARD, S. *Do desespero silencioso ao elogio do amor desinteressado*. Porto Alegre: Escritos, 2004. KIERKEGAARD, S. OC III, 1970, p. 36.

> É em vão que resisto. Meu pé resvala. Minha vida se transforma, não adianta, numa existência de poeta. Pode-se imaginar infelicidade maior? Fui escolhido; o destino ri de mim quando me mostra, de uma hora para outra, como tudo o que faço contra isso acaba por transformar-se em momento de um tal modo de ser. Consigo descrever a esperança de maneira tão viva que toda individualidade esperançosa quer reconhecer-se em minha descrição; e, contudo, é uma falsificação, pois ao descrever a esperança, estou pensando na lembrança.

Ao contrário do romântico, o indivíduo irônico tem um lugar preponderante no desenvolvimento histórico; toda realidade dada é válida para os indivíduos de sua geração, mas, acabado o desenvolvimento desta realidade, ela será tomada por um novo movimento. O exemplo de Kierkegaard desse novo momento é a Reforma (KIERKEGAARD, 2006, p. 225): "assim, para a geração contemporânea da Reforma, o catolicismo era a realidade dada; e, contudo, ele era ao mesmo tempo a realidade que como tal não tinha mais validade".

Para o sujeito irônico, a realidade perde a validade, ele, o irônico, comporta em si, em sua relação com a realidade dada, elementos proféticos, ainda que seja distinto do indivíduo profético, "pois ele aponta sempre para a frente, para algo que está em vias de chegar, mas não sabe o seja". (KIERKEGAARD, 2006, p. 226).

O eminente estudioso do pensamento de Søren Kierkegaard, Pierre Mesnard, nos mostra que a teoria da ironia de Kierkegaard "começa por considerações bastante modestas", em relação ao uso frequente do procedimento irônico. Destacamos a noção, bastante comum, que consiste em afirmar, "com seriedade, proposições irrisórias, quanto gracejar sobre suas mais elevadas convicções". (MESNARD, 1948, p. 170). Com efeito, nada de perigoso parece transparecer dessa manobra irônica, antes lembra uma inocente diversão, levada a cabo por alguém que visa apenas entreter. Porém, há uma argúcia precisa na intenção de Kierkegaard, o próprio Mesnard nos adverte: "um procedimento mais ofensivo consiste em tomar à iniciativa operações e extraviar as pessoas sobre falsas pistas, mesmo para questões consideradas tão importantes, como um pedido de casamento ou uma defesa de tese de doutoramento". (MESNARD, 1948 p. 171). Não por coincidência, os acontecimentos tão relevantes para Kierkegaard no ano de 1841, para a sua vida e para sua obra.[78]

[78] Como lembra-nos Jean Brun na Introdução à versão francesa de "*O conceito de ironia*": esta obra "foi redigida em circunstâncias singularmente trágicas". (BRUN, 1975, p. XIII). Em *Ponto de vista*

A ironia é um instrumento para a eticidade, para um começo de vida efetivamente humana e como tal, "[...] acentua a subjetividade em luta com uma impessoalidade da comunicação. Pode ser utilizada, enfim, por razões pedagógicas, maiêuticas, enquanto maneira de fazer um silêncio gritante, que interroga o interlocutor". (VALLS, 2000, p. 28). A ironia dominada, apresentada por Kierkegaard na conclusão de sua *Dissertação*, em suma, é um elemento corretivo para todo o positivo que exclui de si qualquer negação, como foi o caso de Sócrates, e o contrário também, contra toda a negatividade que exclui todas as possibilidades;

> Quando, pois, a ironia acabou de ser dominada, ela executa um movimento que é o oposto daquele em que ela manifesta sua vida indomada. A ironia limita, finitiza, restringe, e com isso confere verdade, realidade, conteúdo; ela disciplina e pune, e com isso dá sustentação e consistência. (KIERKEGAARD, 2006, p. 227).

---

explicativo de minha obra como escritor, obra póstuma, publicada quatro anos após sua morte, em 1859, por seu irmão Peter Christian, Kierkegaard (1986, p. 32) alude a esse período de sua vida.

5 AS DETERMINAÇÕES KIERKEGAARDIANAS NA *TEORIA DO ROMANCE*

É bem conhecida a avaliação dos limites ao seu livro de juventude, admoestada pelo próprio Lukács (2000, p.11), que segundo ele, "é um produto típico da ciência do espírito, sem apontar para além de suas limitações metodológicas". Deve-se, ainda que de maneira esquemática, voltar o olhar para esse ponto; do contrário negligencia-se um aspecto fundamental da obra: sua composição metodológica – ainda que as objeções do próprio autor permaneçam, do seu ponto de vista, objetivamente relevantes –, tem-se, contudo, uma concatenação rica e, ao mesmo tempo, original dos fenômenos literários que se objetiva ao longo da história.[79]

Os romances analisados por Lukács são localizados juntamente com outros fenômenos históricos, mas não são meros reflexos das determinações econômicas, religiosas, sociais etc., ainda que captem essas determinações no interior de sua forma; é necessário, portanto, atentar-se à especificidade do objeto: o gênero literário, a "forma absolutamente nova, o romance". (LUKÁCS, 2000, p. 39). No texto de 1910 *Para uma teoria da história da literatura* o jovem Lukács (s.d., s.p.) oferece uma boa compreensão da especificidade da literatura, consequentemente do romance, e que na sistemática *Filosofia da arte* (1912-1914) expande para a obra de arte em geral; com efeito, podemos ler no texto de 1910:

> O sentido da literatura consiste – sejam quais forem suas causas psicológicas constitutivas – na comunicação. O poeta transmite aos homens certos sentimentos, pensamentos, valorações etc (unifiquemos tudo na abreviação: vivências). Essa comunicação parte de um ser humano que vive em sociedade, que está submetido a seus efeitos; e é dirigida a seres humanos que encontram-se igualmente expostos a seus efeitos.

[79] Filho (2011, p. 27) trabalha com a hipótese de que "o método da *Teoria do romance* apresenta-se como condição da exposição de uma dupla distância, que assim demarca a sua perspectiva própria. De um lado, ele se distancia tanto de uma celebração apenas positiva da epopéia em sua exposição à experiência moderna, como da celebração positiva da modernidade, esta última apresentada por Hegel. De outro lado, se distancia também, nesse duplo afastamento dos mundos da epopéia e moderno, da mera indicação de sua diferença específica como diferença não valorativa, o que o distancia de um viés tipológico [da sociologia de Weber]".

Esse é porém o início de uma determinação da forma na literatura, de acordo com Lukács, essa forma assenta-se do lado do artista, em sua consciência, “geralmente de questões e dificuldades técnicas, ou busca a expressão de suas vivências” (LUKÁCS, s.d. s. p.), e do lado do receptor, do público, “rastreia vivências nos escritos que influem sobre ele”. Entretanto, “mais além das vivências e mais aquém da técnica, encontra-se a forma, que em nenhum lugar pode captar-se corretamente”. (LUKÁCS, s. d. s. p.). Pois essa forma ocupa a posição de um malentendido, um conceito chave no jovem Lukács (s. d. s. p.), como podemos ver,

> Assim [através do malentendido alcançamos a raiz anímica de todas as influências produtivas: alcançamos o anseio da arte nova, que ainda não é bastante vigoroso para erguer-se sobre seus próprios pés e impor-se tiranicamente sobre tudo; da arte nova que ainda busca ajuda por todas as partes, precursores, proteção. E também encontra-os, na medida que falsifica precursores de acordo com seus sonhos.

Na *Filosofia da arte* (1912-1914) a formulação de Lukács está próxima, porém modulada; nesta a obra de arte é concebida, “em seu complexo imanente, formal e material ao mesmo tempo” (LUKÁCS, 1981, p. 3), não como um veículo da comunicação “universal e completa de tudo aquilo que é humano” (LUKÁCS, 1981, p. 10), vejamos: “a grande necessidade que os homens tem de comunicar, que nada mais é do que uma forma atenuada de seu desejo mais profundo de comunhão, encontra aqui uma realização inerente à vida e uma sanção em favor da vida” (LUKÁCS, 1981, p. 10), mas antes tem sua existência fechada de maneira imanente, sua essência mais própria e, portanto, mais afastada da realidade vivida, não trata-se de um meio de expressão, de uma comunicação, vejamos o que diz Lukács (1981, p 8), “é nesse paradoxo com efeito, nessa proximidade e, ao mesmo tempo, essa distância em relação à realidade vivida, que reside a essência da arte: embora reconhecendo sua existência, é necessário perceber claramente aquilo que ela tem de inverossímil [...]”.

Assim, a formação na arte é pensada como a busca e o desejo de uma resolução da dissonância na vida; em *A teoria do romance* Lukács (2000, p. 61) diz que “toda forma é a resolução de uma dissonância fundamental da existência”,desse modo o romance é pensado como forma em sua especificidade, inserido em um mundo que não é mais um lar, do qual é a forma artística, portanto a forma, o anseio, da comunicação do que é essencialmente humano, no caso específico do romance a dissonância é, segundo Lukács (2000, p. 71), “a recusa da imanência do sentido em penetrar na vida

empírica"; como podemos notar essa teorização permanece, a rigor, conceitualmente muito próxima da *Filosofia da arte*, pois em *A teoria do romance*, onde Lukács (2000, p. 72) afirma que, "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".

No texto de 1910 há um conceito muito interessante de *desenvolvimento*, e na medida em que consideramos que Lukács no prefácio de 1962 expôs suas motivações e inspirações ao escrever *A teoria do romance* esse conceito passa a figurar de maneira esclarecedora; o fundamento desse conceito de *desenvolvimento* é que existem ânimos de época – o que "geralmente é experimentado de forma nebulosa, e sempre sob a espécie de *vivência* individual" (LUKÁCS, s. d., s. p. Itálico nosso), nesse sentido o *desenvolvimento* "é o intento de conceder expressão artística ao ânimo de época" (LUKÁCS, s. d., s. p.), o artista é aquele que, a partir de sua cosmovisão,[80] dá forma a esse ânimo de época, isso significa captá-lo em sua multiplicidade em uma forma, no caso analisado por nós, o romance, como afirma Lukács em *A teoria do romance* (2000, p.34), que a arte é "a realidade visionária do mundo que nos é adequado", esse dinamismo do conceito de *desenvolvimento*, que formula a especificidade da forma em si e sua relação com o todo que lhe é exterior, permite a Lukács (s. d., s. p.) que possa,

> Determinar as causas e tendências dentro da literatura, quiçá dentro de uma forma, se considero a expressão, a forma como centro, e investigo com sua ajuda as modificações produzidas a partir de causas diversas; porém também posso tomar o ânimo da época como unidade, e buscar como se apresentam as mais variadas manifestações da vida literária. Para ambos aspectos é da maior importância que se possam encontrar tipos, tendências e estádios de desenvolvimento típicos.

A conjunção do ânimo de época e da formalização na obra designa-se significativamente no jovem Lukács (s. d. s. p.) como *estilo*, esse é, com efeito, "por um lado, a síntese expressiva dos postulados abstratos, formais, dos ânimos de época (possibilidades expressivas que a época concede); por outro, a síntese das vivências individuais, das possibilidades expressivas individuais do artista". Desse modo,

[80] Nesse texto de 1910, com caráter eminentemente programático, a importância da cosmovisão para a definição da forma é definida por Lukács (s.d., s. p.) nos seguintes termos: "todas as formas são valoração e juízo acerca da vida, e tem esse poder e faculdade pelo fato de seus fundamentos mais vigorosos são sempre cosmovisões. [...] A cosmovisão é o postulado formal de toda forma, seu conteúdo é, pois, indiferente; a cosmovisão deve estar presente como fundamento; é preciso que haja só uma, não importa qual".

poderiam, a partir dos conceitos de desenvolvimento e estilo, como vimos, surgir os tipos-ideais na abordagem do romance, pré-configurando dessa maneira o procedimento adotado em *A teoria do romance*?

É importante para o nosso trabalho que problematizemos a tipologia da forma do romance elaborada por Lukács na segunda parte de *A teoria do romance*, buscamos assim os possíveis desdobramentos e reflexos do espectro kierkegaardiano potencialmente presentes nessa parte da obra. É sempre bom recordarmos, e mantermos firme em nosso horizonte de trabalho, que a tipologia elaborada por Lukács testemunha o desenvolvimento filosófico, e ao mesmo tempo existencial, do autor em uma complexidade sem paralelos.

Por que, perguntamos, uma tipologia da forma romanesca? Ela de algum modo é um desdobramento dos rudimentos de uma possível filosofia da história, estruturada na primeira parte do livro? Como essa tipologia foi possível e qual seu alcance no caminho que levou Lukács de Kant a Hegel?

O jovem hegeliano é supostamente pego em flagrante mau passo ao elaborar uma tipologia da forma do romance, aclarando assim sua herança advinda do método sociológico de Weber. Mas seria mesmo uma determinação que poderia ser descrita como simples derivado da epistemologia weberiana no interior do caminho intelectual de Lukács, o que foi configurado e posto em movimento por ele na exposição tipológica do romance? Pode-se, de maneira sumariamente simples afirmar-se que sim, mas em uma perspectiva superiormente elaborada, o aparente passo em falso encontra-se incrustado em uma elaboração histórico-filosófica que não descura em nenhum momento o acabamento dos "contornos hegelianos genéricos", como ele mesmo afirma (LUKÁCS, 2000, p. 12).

Também não podemos deixar de notar aqui que o pensador do primeiro romantismo Friedrich Schlegel, em sua *Conversa sobre a poesia*, elabora uma seção, pela pena do personagem Andrea, significativamente intitulada "Épocas da arte poética" (SCHLEGEL, 1994, p. 34 - 46), na qual, desenvolve-se uma demonstração, em uma notável atmosfera plena de lirismo entusiástico do personagem em relação às épocas arroladas por ele – exprimindo portanto uma sensibilidade condizente com a forma dialogada do texto, em que aparecem em contornos nítidos uma "poética fundada sobre a filosofia da história", nos termos de Peter Zsondi.[81]

[81] SZONDI, P. *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Paris: Gallimard, 1974, p.54.

Nessa perspectiva, de uma poética não normativa mas derivada fundamentalmente do desenvolvimento de uma filosofia da história, pode-se dizer mesmo que os princípios constitutivos dessa teorização são análogos, tanto dentro do diálogo de Schlegel quanto no jovem Lukács;[82] vejamos o modo como o princípio evolutivo é determinado por Andrea (SCHLEGEL, 1994, p. 34),

> Onde algo do espírito vivo aparece unido à letra cultivada, há arte, há discriminação, matéria a ser dominada, ferramentas a empregar, um projeto e leis de tratamento. Por isso vemos os mestres da poesia esforçando-se poderosamente em plasmá-la no que há de mais multifacetado. Ela é uma arte, e onde ainda não o foi, deve-se tornar, e onde passou a sê-lo, decerto desperta naqueles que verdadeiramente a amam uma forte ânsia de reconhecê-la, compreender o desígnio do mestre, conceber a natureza da obra, acompanhar o surgimento da escola, sua via de formação. A arte repousa no saber, e a ciência da arte é sua história.

Resumidamente podemos observar que a personagem, no caso autor das considerações sobre as *Épocas da arte poética*, localiza em Homero, e na Grécia antiga, a fonte da poesia para os poetas modernos, o que, *per si*, já coloca com clareza a abissal diferença entre as possibilidades de configuração e formação poética dos antigos e dos modernos;[83] passando, na sequência, pelos poetas romanos que tiveram, segundo ele (SCHLEGEL, 1994, p. 39), apenas "um curto acesso de poesia, que de resto continuou estranha à sua natureza" chega-se, portanto, à Idade Média, momento de "uma nova ordenação das coisas" (SCHLEGEL, 1994, p. 40), onde Dante é posto como "sagrado pai fundador da poesia moderna". (SCHLEGEL, 1994, p. 40). Deste modo, em um único parágrafo Schlegel descreve exuberantemente aquilo que também vai ser firmemente desenvolvido pelo jovem Lukács, em relação à epopeia cristã de Dante, isto é, a configuração de uma totalidade na obra poética: "em um enorme poema ele abraçou, com braços vigorosos, sua nação e sua época, a Igreja e o império, a sabedoria e a revelação, a natureza e o reino de Deus". (SCHLEGEL, 1994, p. 40). Parece ressoar também aqui o objeto da afirmação lukacsiana (LUKÁCS, 2000, p. 35), apontando que

---

[82] No artigo O romance, integrante dos *Escritos de Moscou*, escrito em 1934, Lukács interpreta esse desenvolvimento do princípio historicizante dos genêros literários contido no idealsimo e no romantismo: "junto com a filosofia clássica alemã aparecem os primeiros fundamentos para um tratamento estético universal do romance, para uma incorporação orgânica desse no sistema das formas estéticas. [...] Os princípios da teoria do romance, por tanto, foram estabelecidos neste período". (LUKÁCS, 2011, p. 31).

[83] A bela prosa goetheana também dá seu testemunho diante da contraposição em *Antigo e moderno*, em um apelo clássico: "que cada um seja à sua maneira um grego! Mas que ele o seja". GOETHE, J. W. *Escritos sobre arte*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. 2. ed. p. 233.

desse universo medieval originou-se uma nova polis, na qual, “o mundo voltou a ser uma circunferência fechada”.

A descrição histórica de Schlegel passa ainda por alguns poetas italianos, Cervantes e Shakespeare, e também por uma crítica idealizada dos franceses;[84] sobretudo, o arremate histórico-filosófico se dá, com efeito, na obra de Goethe, elogiado e tido como arquétipo do poeta verdadeiramente moderno, por sua universalidade que, “ofereceu um suave reflexo da poesia de quase todas as épocas e nações”. (SCHLEGEL, 1994, p. 45).

Outra característica notável é a própria estruturação interna da *Conversa*, que começa com as *Épocas da arte poética*, prossegue em um *Discurso sobre a mitologia*, que culmina em uma exortação a um novo momento mitológico, assentado não como nos antigos, onde “surgiu como a primeira floração da fantasia juvenil, diretamente unida e formada com o mais vivo e mais próximo do mundo dos sentidos” (SCHLEGEL, 1994, p. 51); ao contrário da antiga mitologia, esta, a nova mitologia, deverá “ser elaborada a partir do mais profundo do espírito; terá de ser a mais artificial de todas as obras de arte, pois deve abarcar todo o resto, um novo leito e recipiente para a velha e eterna fonte primordial da poesia” (SCHLEGEL, 1994, p. 51); logo após segue-se a *Carta sobre o romance* onde há um esforço, como vimos acima, de determinação do elemento romântico, caracterizado, essencialmente, como um arabesco – uma obra de arte, mas ao mesmo tempo, um produto romântico da natureza (SCHLEGEL, 1994, p. 68). É nessa seção que se encontra a conhecida afirmação schlegeliana, “um romance é um livro romântico” (SCHLEGEL, 1994, p. 67), que certamente reflete a interpretação do jovem Lukács (2000, p. 37) ao demonstrar que o “romantismo alemão, embora nem sempre esclareça em detalhes, estabeleceu uma estreita relação entre o conceito de romance e o de romântico”, pois o romance surge em um momento onde “os gêneros se cruzam num emaranhado inextricável, como indício da busca autêntica ou inautêntica pelo objetivo que não é mais dado de modo claro”. (LUKÁCS, 2000, p. 37). A última parte da *Conversa* é um *Ensaio sobre as diferenças de estilo entre as obras juvenis e tardias de Goethe*, no qual se abre uma perspectiva que vê na obra de Goethe três fases, oscilando entre o “ímpeto do entusiasmo juvenil e a madurez de uma formação plenamente acabada” (SCHLEGEL, 1994, p. 72); mas o

[84] “[...] nasceu na França um sistema coeso e abrangente da falsa poesia, que repousava sobre uma igualmente falsa teoria da arte poética; dali então se estendeu esta enfraquecedora doença do espírito, a do pretenso bom gosto, sobre quase todas as nações da Europa”. (SCHLEGEL, 1994, p. 45).

autor recusa-se a apontar uma finalização e um acabamento definitivos na obra, pois Goethe ainda estava vivo, o que coloca o *Ensaio* em uma perspectiva aberta, inconclusa e aproximativa diríamos, ainda que não abra mão da busca por uma totalização possível; o que fica melhor dito pelo próprio Schlegel (SCHLEGEL, 1994, p. 71) através do personagem Marcus: "mas não podemos, nem devemos, renunciar completamente à ânsia pelo todo, quando esta aproximação, este trabalho fragmentário é um componente essencial para a formação do artista".

A perspectiva na qual os diálogos da *Conversa sobre a poesia* se desenvolvem caminha na direção de uma historicização, digamos assim, da compreensão das formas poéticas, problematizando as pretensas poéticas diretivas que ordenam os genêros artísticos em um rígido esquema,[85] e dessa maneira em prejuízo ao romance, tido como uma forma menor, ao contrário de Schlegel, que tem o mérito de trazer para dentro de sua análise de maneira laudatória, e mesmo de estabelecer a forma como marco da almejada forma romântica da poesia e da arte moderna, a unificação de todos os genêros literários em uma obra: "assim como nossa arte poética começa no romance, a dos gregos começou na épica e nela de novo se dissolveu", diz ele salientando a singularidade da forma. (SCHLEGEL, 1994, p. 67).

Na caracterização do romance, Schlegel prolonga o conceito de *Interessante,* apresentado em *Sobre o estudo da poesia grega*, 1794-1796, no qual já se apontava para a destruição da forma acabada, para a perda da realidade finita e procura da realidade infinita; neste contexto de dissolução, Schlegel vê o romance como "verdadeiros aarabescos, jogos pictóricos, acompanhados de confissões". (SCHLEGEL, 1994, p.68).[86]

Em linhas gerais, há uma proximidade expressiva da forma romance nos dois autores, mas como se constata de maneira relativamente fácil, em Schlegel há um entusiasmo em relação à forma da poesia universal e futura que não transparece no jovem Lukács, em relação ao romance, em nenhum momento, ainda que a autonomia

[85] O classicismo francês também é visado aqui, pois, "a doutrina do classicismo francês tinha o seu centro numa rígida teoria dos gêneros literários". (D'ANGELO, 1998, p. 144).

[86] Sobre o *interessante* em Schlegel, Silva (2011, p. 84), nos diz: "a poesia moderna denominada, como vimos, *interessante* e artificial, não *bela* ou *natural*, é também nomeada de *filosófica*, porque nela se interpõe uma diferença que se percebe no campo da representação. Nela, como faltam leis objetivas válidas universalmente, afirma Schlegel, "[...] seu ideal é o *interessante*, isto é, a força estética subjetiva". Na poesia interessante, não há uma aspiração indeterminada pela vida, mas um "[...] interesse subjetivo por uma forma especial de vida, por um assunto individual". (idem, p.55). O ideal do *interessante* é, portanto, interessado e, de acordo com o que postulara Kant para o juízo estético, também para Schlegel tal poesia não deve ser chamada de estética, mas de "poesia didática". *Interessante*, por conseguinte, não é o curioso, nem o agradável, mas o que diz respeito ao interesse particular ditado pelo conhecimento".

conquistada pela forma, na passagem de uma totalidade natural para a totalidade formalizada na obra, permita a elaboração da narração que concede ao herói do romance a possibilidade de agir de acordo com sua liberdade: o arremate da exposição do personagem Andrea (SCHLEGEL, 1994, p. 46) é visionário de uma promessa grandiosa em relação ao futuro da poesia entre os alemães:

> Assim a poesia, que em nenhuma nação moderna foi trabalhada e esmerada de modo tão original, primeiro como lenda dos heróis, depois como jogo dos cavaleiros e, finalmente como ofício burguês, justamente entre os alemães se tornará para sempre uma profunda ciência de verdadeiros eruditos e a arte sofisticada de poetas inventivos.

Como vimos em Schlegel há essa formulação de uma teoria histórica dos gêneros, esboçada ainda em contornos imprecisos, mas que certamente não poderia deixar de causar um impacto nas reflexões sobre o romance que viriam a seguir, com destaque evidentememente para aquela que podemos ler nos *Cursos de estética* de Hegel (2004, p. 137), segundo a qual o romance é a "moderna epopéia burguesa", pois, que "o romance, no moderno sentido, pressupõe uma efetividade já ordenada para a *prosa*", porém, ao contrário de epopeia, a carência do estado de mundo originariamente poético e heróico impossibilita uma repetição que fosse capaz de configurar novamente uma epopeia como foi possível, e mesmo necessário, em tempos passados. Diz Hegel (2004, p. 137) que,

> Aqui intervém novamente, de um lado, de modo pleno, a riqueza e a variedade de interesses, de estados, de caracteres, de relações de vida, o amplo pano de fundo de um mundo total, bem como a exposição épica de eventos. O que falta, contudo, é o estado de mundo originariamente poético, do qual nasce a epopéia propriamente dita.

Ao focarmos essa determinação de origem da distância da epopeia e seu correlato moderno, o romance, patenteia-se a linha de continuidade da qual fala o Lukács maduro, no prefácio de 1962, que conecta sua obra de juventude aos resultados da filosofia hegeliana, como podemos ver quando ele refere-se à importante questão da historicização das categorias estéticas, um componente metodológico derivado de

Hegel: “no âmbito da estética, a inovação de Hegel produz aqui os resultados mais significativos”. (LUKÁCS, 2000, p. 13).[87]

Essa inserção e estabelecimento de um diálogo, e apropriação de alguns temas,[88] que o jovem Lukács opera com a obra de Hegel foi um passo metodológico decisivo, ao voltarmo-nos a atenção ao cenário intelectual da época, no qual preponderava o kantismo, segundo seu testemunho: “kantianos como Rickert e sua escola cavam um abismo metodológico entre valor atemporal e realização histórica do valor”. (LUKÁCS, 2000, p. 13).[89]

Lukács inicia sua análise e teorização do romance a partir do ponto no qual Hegel cessa sua análise do épico para passar à analisar a lírica, tal renúncia permite que formulemos um questionamento, dada a importância da forma romance; para Hegel (2004, p. 155), como vimos trata-se da epopeia moderna da época burguesa, dessa maneira, por que então ele conscienciosamente abre mão de sua análise? De acordo com Filho (2011, p. 68), “Hegel prescinde da análise exaustiva da forma romance em nome da investigação da lírica como forma própria do discurso poético da modernidade, pois, como dito, a lírica é a forma poética mais apropriada para a exposição do conteúdo subjetivo”. De um lado também podemos apontar que a maioria dos romances analisados por Lukács são posteriores à morte de Hegel, por outro lado, o fato mesmo da forma romance entrar nas preocupações teóricas de Lukács é uma novidade, em relação às obras anteriores, como por exemplo, *A alma e as formas* e a *História do desenvolvimento do drama moderno*.

No entanto é necessário notar que Hegel (2004, p. 138) aponta o núcleo da problemática que deriva do romance, ele não o analisa de modo sistemático, como faz com outras formas, mas expõe sucintamente os impasses e soluções da ideia central do romance, “uma das colisões mais apropriadas e mais comuns do romance é, por isso, o

---

[87] Como nota corretamente Tertulian (2008, p. 36. Itálico do autor), “tal historicização das categorias estéticas fundamentais representa uma tendência notável de ressurreição do hegelianismo, em nossa época, e a ligação estabelecida por Lukács entre a existência de uma categoria estética e o *devir* histórico (mais orgânico do que em Hegel) constitui uma das contribuições mais originais de *A teoria do romance* para as ciências do espírito”.

[88] Conforme Machado (2004, p. 61), “da filosofia hegeliana, Lukács se apropria de algumas idéias: a possibilidade de uma filosofia da história, a problemática do Estado e a figura demiúrgica do espírito objetivo [...]”. Essas ideias hegelianas, esboçadas em *A teoria do romance*, surgem com clareza nas *Anotações sobre Dostoiévski*.

[89] Essa elaboração do legado hegeliano pelo jovem Lukács é bem desenvolvida em Filho (2011, p. 67), “essa ‘desistência’ hegeliana de acompanhar o desenvolvimento da épica moderna, o romance, nos permite entender a *Teoria do Romance* inscrita na sua relação com a *Estética* de Hegel no tocante à forma moderna da épica e seus desdobramentos histórico-formais. Assim, é possível entendermos a *Teoria do romance* como esforço de sistematizar uma reflaxão acerca dos desdobramentos internos da épica moderna, esforço cuja atenção é voltada para a exposição das distinções internas a essa forma”.

conflito entre a poesia do coração e a prosa oposta das relações, bem como da contingência de circunstâncias externas". De maneira tal que a questão permanece aberta, uma tarefa, que também aparece no horizonte lukacsiano como orientação e inspiração para a tipologia da forma romanesca, em sua formação cômica no *Dom Quixote*, trágica em *Educação sentimental*, e adaptativa no romance de educação em *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, diz Hegel (2004, p. 138), na continuação da ideia do "conflito entre a poesia do coração e a prosa oposta das relações",

> Uma cisão que não se soluciona nem trágica nem comicamente ou encontra a sua realização no fato de que, de um lado, os caracteres que se impulsionam inicialmente contra a ordem de mundo comum aprendem a reconhecer o autêntico e substancial nela, se reconciliam com suas relações e penetram ativamente nas mesmas, de outro lado, eliminam a forma prosaica naquilo que operam e realizam e, desse modo, colocam no lugar da prosa que se encontra diante deles uma efetividade aparentada e amiga da beleza e da arte.

A leitura da tipologia descolada da primeira parte do ensaio *A teoria do romance* é um equívoco, as formulações fecundas do livro, especialmente das seções quatro, "A forma interna do romance", e cinco "Condicionamento e significado histórico-filosófico do romance", estariam condenadas caso não fossem derivadas de seu próprio objeto, nomeadamente o romance, e isso é possível apenas porque esse objeto tem uma história, que tem origem com o *Dom Quixote* de Cervantes, passa por Flaubert, Goethe, e que chega em Tolstói e Dostoiévski como momentos decisivos de determinação da forma. Esses são, em linhas gerais, os termos do desenvolvimento da forma, essa dialética da história do romance está condensada por Lukács, evidentemente, de maneira sintética, e pode encontrar justificação na análise concreta de cada obra que o autor expôs nos quatro momentos da tipologia que exporemos esquematicamente a seguir.

5.1 A tipologia histórica da forma

O *Dom Quixote* é o primeiro grande romance da literatura mundial, diz Lukács (2000, p. 106), e encontra-se exatamente no ponto de viragem histórico onde o "deus do cristianismo começa a deixar o mundo" (LUKÁCS, 2000, p. 106);[90] como o jovem

[90] Essa compreensão é formulada também em 1934, no artigo O romance, onde Lukács (2011, p. 29), em consonância com a estética de Hegel, diz: "e justamente o romance se conecta, por meio de seus primeiros grandes representantes, de forma imediata e orgânica, ainda que também de forma polêmica e

Lukács interpreta esse romance e sua referência a essa situação de distanciamento de Deus? O que significa essa realidade em que Deus é sentido como ausência? E por que Lukács chama justamente essa forma romanesca de idealismo abstrato?

Diz ele (LUKÁCS, 2000, p. 100), que o idealismo abstrato, "é a mentalidade que tem de tomar o caminho reto e direto para a realização do ideal". As fronteiras entre o ideal, que se encontra na alma do herói, e a ideia turvam-se, nos vestígios ainda localizáveis de um sentido transcendente presente no mundo; nesta opacidade erige-se o caminho dessa alma, desse herói; sua batalha, portanto, é mistificada na realidade, esse herói, "deduz do dever-ser da ideia a sua existência necessária e enxerga a falta de correspondência da realidade a essa exigência *a priori* como o resultado de um feitiço nela operado por maus demônios". (LUKÁCS, 2000, p. 100).

Esse idealismo é abstrato porque é apenas subjetivo, "a existência subjetivamente não apreensível e objetivamente afiançada da ideia transformou-se numa existência subjetivamente clara e fanaticamente segura, mas despida de toda a relação objetiva". (LUKÁCS, 2000, p. 106). A loucura no *Dom Quixote* traduz o desterro de sua alma, como Lukács (2000, p. 61) afirma na terceira seção, "Epopeia e romance", de maneira ainda não muito clara, "pois crime e loucura são a objetivação do desterro transcendental [Objektivation der transzendentalen Heimatlosigkeit][91] – o desterro de uma ação na ordem humana dos contextos sociais e o desterro de uma alma na ordem do dever-ser do sistema suprapessoal de valores".

No *Post-scriptum* Kierkegaard (2002, p. 170) nos diz que, "Dom Quixote é o modelo da loucura subjetiva, na qual a paixão interior se agarra a uma ideia fixa única e finita", devemos notar nessa pequena observação que a interioridade de *Dom Quixote*, ainda que presa a uma ideia fixa, é conservada. Podemos, de fato, encontrar aqui alguma semelhança na compreensão lukacsiana, mas Kierkegaard lança mão de um mero exemplo, ao referir ao *Dom Quixote* – que conhecia das traduções ao danês e ao alemão –, para contrargumentar, opondo-se à objeção do perigo da loucura na determinação puramente subjetiva da verdade. (KIERKEGAARD, 2002, p. 169).

Tal idealismo é abstrato também é "obsessão demoníaca", diz Lukács (2000, p. 102-103),

---

dissolvente, com a cultura narrativa da Idade Média; a forma do romance se constitui a partir da dissolução da cultura narrativa medieval, de sua conversão em "plebeia" e burguesa".

[91] LUKÁCS, G. *Die Theorie des Romans*. Neuwied: Luchterhand, 1974. p. 52.

> Aqui se desvela com nitidez o caráter não-divino, demoníaco dessa obsessão, mas ao mesmo tempo sua semelhança igualmente demoníaca, perturbadora e fascinante com o divino: a alma do herói repousa, fechada e perfeita em si mesma, como uma obra de arte ou uma divindade; mas essa essência só pode exprimir-se no mundo exterior em aventuras inadequadas, que apenas para o enclausuramento maníaco em si mesmo não têm poder de refutação; e seu isolameno, à semelhança de uma obra de arte, separa a alma não somente de cada realidade externa, mas também de todas as regiões na própria alma não aprisionadas pelo demônio. Assim é que o máximo de sentido alcançado em vida torna-se o máximo de ausência de sentido: a sublimidade torna-se loucura, monomania.

Neste sentido, é significativo acompanhar uma ressonância da estética de Hegel (2000, p. 327) aqui: nesta o filósofo alemão situa a obra de Cervantes no período que marca a dissolução da cavalaria em si mesma, portanto, como Lukács, no fim da Idade Média, e assim descreve o *Dom Quixote* como o expatriado: “a contradição cômica entre o mundo racional [verständigen], ordenado por meio de si mesmo, e um ânimo isolado, que primeiramente quer criar esta ordem e firmeza por meio de si e da cavalaria, pelo que apenas ele pode ser derrubado”.

É o herói que vai à luta pelo ideal anacrônico do que é passado, e nisto Kierkegaard (1970, p. 127) entra em consonância, em outra referência ao cavaleiro da triste figura que se encontra, desta vez, em *A alternativa.* Neste caso, o pseudônimo Assessor Wilhelm demonstra o valor estético do matrimônio ao jovem esteta romântico B., afirmando que sua objeção ao hábito que o casamento poderia se transformar, engendrado na vida conjugal, é o mesmo que combater contra a passagem do tempo, contra a história que essa mesma relação conjugal pode formar: “[...] em outro sentido você combate sempre como o famoso cavaleiro espanhol, pelo tempo desaparecido. Com efeito, lutando pelo momento contra o tempo, lutas sempre pelo tempo que não existe mais”.

O jovem Lukács (2000, p. 106) situa Cervantes na zona crepuscular da “época em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo; em que o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas na sua alma[...]”; a coincidência histórica é mapeada também em nível sociológico através da constatação da força que os fenômenos religiosos tiveram nessa época, nesse sentido diz Lukács (2000, p. 106),

> Cervantes vive no período do último, grande e desesperado misticismo, da tentativa fanática de renovar a religião agonizante a partir de si mesma; no período da nova visão e mundo, emergente em formas místicas; no derradeiro período das aspirações verdadeiramente vividas, mas já desorientadas e ocultas, tateantes e tentadoras. É o período do demonismo a solta, o período da grande confusão de valores num sistema axiológico ainda em vigência.

O caráter originário que o *Dom Quixote* constituiu em relação aos romances posteriores é revelado também por Lukács (2000, p. 107) em uma das suas questões mais fundamentais, a luta entre a interioridade e a vida exterior; desse modo o *Dom Quixote* é situado como fundante:

> É a primeira grande batalha da interioridade contra a infâmia prosaica da vida exterior, a única batalha em que ela consegue não somente retirar-se do combate imaculada, mas também envolver seu próprio adversário vitorioso no brilho de sua poesia vitoriosa, ainda que sem dúvida autoirônica.

Enquanto a alma do herói do idealismo abstrato é voltada ao exterior, à ação, o herói da forma que o sucede, o romantismo da desilusão, é marcado pelo retorno a sua própria interioridade, segundo Lukács (2000, p. 118), "uma realidade puramente interior, repleta de conteúdo e mais ou menos perfeita em si mesma, tem uma vida própria rica e dinâmica"; grosso modo, a concentração anímica de *Dom Quixote*, voltada a ação ininterruptamente exterior, sua incapacidade de vivenciar seja lá o que for, repousa na sua psicologia estática, no seu *a priori* constitutivo.

Ao contrário dessa rigidez do idealismo abstrato, no romance da desilusão a alma do indivíduo é dotada da possibilidade de um movimento interno próprio, que está, evidentemente, em oposição ao mundo, e qualquer equiparação escancara a discrepância entre a interioridade rica do herói e o atrofiante mundo exterior, essa forma romanesca é então caracterizada como um outro polo, configurado contrariamente ao *Dom Quixote*: "para a estrutura psíquica do idealismo abstrato, era característica uma atividade desmedida e em nada obstruída rumo ao mundo exterior, enquanto aqui existe mais uma tendência à passividade". (LUKÁCS, 2000, p. 118).[92]

A vivência anímica do sujeito é a "única realidade verdadeira, a essência do mundo". (LUKÁCS, 2000, p. 118). O mundo é falsidade em relação ao conteúdo que o

[92] De acordo com Lukács (2000, p. 118), esse é o perigo dessa forma, configurar uma "sucessão nebulosa e não configurada de estados de ânimo e reflexões sobre estados de ânimo, a substituição da fábula configurada sensivelmente pela análise psicológica".

sujeito reconhece em si mesmo, "trata-se aqui, portanto, de um *a priori* concreto, qualitativo e pleno de conteúdo em relação ao mundo exterior, da luta entre dois mundos, e não entre a realidade e o *a priori* em geral". (LUKÁCS, 2000, p. 118).

O objeto da composição literária é dado nessa forma pela tentativa, e o consequente fracasso, da equiparação desse *a priori* concreto, um sujeito, com o mundo exterior. Nesse caso trata-se de um *a priori* concreto, ao contrário do *a priori* geral do idealismo abstrato de *Dom Quixote* em um mundo de ideias de cavalaria, um sujeito para o qual sua própria concretude está esclarecida, ainda que sua possibilidade de agir seja reduzida, ou mesmo anulada, ao contrapor-se ao mundo. Na importante resenha dedicada a *Teoria do romance*, Siegfried Kracauer (1971, p. 136) coloca a questão da desilusão nos seguintes termos, "quanto mais desmesuradamente cresce essa riqueza interior da alma, tanto mais empalidece o mundo exterior, ou antes, se petrifica em uma estrutura de convenções carentes de vida".[93]

Também é objeto da análise de Lukács a maneira pela qual a experiência do tempo foi configurada nessa forma do romance da desilusão, que segundo o autor, obteve em *Educação sentimental*, de Gustave Flaubert, a expressão mais elevada. É de se notar que essa percepção da figuração do tempo na estrutura romanesca pelo jovem Lukács é lembrada por ele no prefácio de 1962 (LUKÁCS, 2000, p. 11) como um dos poucos méritos de sua *Teoria do romance*, diz ele, "ainda assim, a nova função do tempo no romance – baseada na *durée* de Bergson – é formulada aqui inequivocamente".

Essa experiência do tempo é fundamental no romance, ao contrário do drama, que não conhece o conceito de tempo, e nem a epopeia, onde seus heróis tem a idade assimilada ao caráter; apenas no romance os heróis experimentam o tempo, "e desse sentimento maduro e resignado [do tempo] brotam as experiências temporais legitimamente épicas, pois que despertam ações e nas ações têm suas origens: a esperança e a recordação". (LUKÁCS, 2000, p. 130).

Para Frédéric Moreau, o anti-herói de *Educação sentimental*, a ação está anulada; ao contrário de *Dom Quixote*, para o herói de Flaubert o demonismo é a reclusão de sua alma em si mesmo, encerrado solitariamente: "Frédéric Moreau vive a revolução de 1848 bem de perto, mas inativo. Para ele o mundo exterior tornou-se

[93] Cf. nota 47.

incompreensível, tedioso; não há mais nada para narrar da experiência". (MACHADO, 2004, p. 129).

Essa impossibilidade da configuração narrativa contrasta evidentemente com a formulação hegeliana do romance, pois de acordo com Hegel (2004, p. 137), "aqui [no romance] intervém novamente, de um lado, de modo pleno, a riqueza e a variedade de interesses, de estados, de caracteres, de relações de vida, o amplo pano de fundo de um mundo total, bem como a exposição épica de eventos".

Como vemos no herói de *Educação sentimental* esses elementos aludidos na forma do romance por Hegel perdem seu valor objetivo e só podem aparecer como coisas inessenciais diante de um sujeito interiormente pleno e rico de conteúdo; radicado em seu demonismo não é possível equiparar interior e exterior, e de tal modo que, "o mundo exterior está fechado para ele". (MACHADO, 2004, p. 129).

Recapitulando esquematicamente o desenvolvimento da tipologia do romance estabelecida por Lukács que vimos até agora, o idealismo abstrato, do qual o *Dom Quixote* é o representante, com seu herói ativo no mundo e em nada perturbado por este, e o romance da desilusão, no qual o herói abre, dessa vez conscientemente, mão da intervenção exterior e volta-se a sua própria vida interior.

O passo seguinte da dialética de Lukács é dado pelo romance de educação (Erziehungsroman)[94] de Goethe, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, como, segundo Lukács, uma tentativa de unir os polos díspares das duas formas abordadas anteriormente, constitui dessa maneira uma tentativa de sintetizar a ação do herói no mundo sem renunciar de antemão ao desenvolvimento sua vida interior, tratando de buscar a conciliação desses posicionamentos antagônicos diante da vida, nem renúncia e adaptação nem um romantismo que imobilizasse o sujeito em si mesmo. De início, porém, Lukács (2000, p. 138) já coloca os termos de sua problemática como de uma "reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta".

Um ideal de formação é dado como objetivo a ser alcançado, obviamente a disposição para tal deve encontrar-se no herói em primeiro lugar; dessa vontade de formação[95] deriva a ação, e esta, nos diz Lukács (2000, p. 141), "tem de ser um processo consciente, conduzido e direcionado por um determinado objetivo: o

[94] LUKÁCS, G. *Die Theorie des Romans*.Neuwied: Luchterhand, 1974. p. 120.
[95] No original (LUKÁCS, 1974): Wille zur Bildung, p. 120.

desenvolvimento de qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma tal intervenção ativa de homens e felizes acasos".

A posição de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* é a da síntese, entre o idealismo abstrato de *Dom Quixote* e o Romantismo da desilusão de *Educação sentimental*, de Flaubert, e *Niels Lyhne*, do danês Jacobsen.[96]

A questão que surge desse movimento da forma romanesca é: como pode a síntese vir antes mesmo de alguns de seus termos? O Wilhelm Meister aparece antes do fenômeno do romantismo desiludido, típico do século XIX; o que é notado por Machado (2004, p. 88) de acordo com o que segue: "o romance de educação situa-se tanto estética como histórico-filosoficamente entre o romance do idealismo abstrato e o romance de desilusão".

Nesses termos, de um resultado anterior ao próprio desenvolvimento da forma romanesca, a síntese mirada no Wilhelm Meister, pelo jovem Lukács, pode parecer estranhamente paradoxal. É necessário, portanto, buscar a resposta do problema central do romance de educação na polêmica que se abre seja na posição de Goethe frente a seus contemporâneos românticos, ou mesmo, desses últimos frente a Goethe;[97] é necessário, portanto, voltarmos ao ensaio *A filosofia romântica da vida*, presente no livro *A alma e as formas*; nesse ensaio o jovem Lukács afirma resolutamente que o "Wilhelm Meister constitui a experiência vivida decisiva de cada um deles [os românticos]". (LUKÁCS, 1974, p. 82).

Lukács, sobretudo, opondo Goethe e o "caminho de interiorização" dos românticos, já apontava para os tempos nos quais se verificava a impossibilidade de realização cabal e decisiva da síntese, uma vez que para alcançar uma harmonia entre a interioridade do herói e as estruturas sociais, deve-se ter clareza antes mesmo do início desse processo, que a natureza desse caminho constitui-se entre afirmação das aspirações e, incontáveis vezes, renúncias à sua efetiva concretização diante do mundo.

Nas palavras de Lukács (2000, p. 142),

---

[96] Lukács (2000, p. 125-126) refere-se ao peso específico atribuído ao ateismo de Niels Lyhne do seguinte modo: "[...] a tentativa do escritor de encontrar uma desesperada positividade no ateísmo heroico de Niels Lyhne, na ousada aceitação de seu necessário isolamento, surte o efeito de um auxílio trazido de fora da própria criação literária. Pois essa vida, que deveria ter-se tornado criação literária e resultou em um mau fragmento, torna-se efetivamente uma pilha de escombros na configuração [...]".

[97] Vedda (2006, p. 109-110. Itálicos do autor) afirma que, "[...] Lukács via na estética e na filosofia de vida dos românticos um núcleo de problemas comuns a toda arte da sociedade burguesa desenvolvida; é característico que o filósofo cunhou, para designar o romance contemporâneo, o termo *romantismo da desilusão*, e que em Flaubert, o maior expoente desta vertente romanesca, encontra-se, ao mesmo tempo, a culminância da escola romântica; isto é, de uma escola que coloca o *eu* como fonte de todo dever ser e como material para realização desse *Sollen*".

> [...] esse mundo não está abolutamente livre de perigo. Há que se ver sucumbir fileiras inteiras de homens graças à sua incapacidade de adaptação, e outros ressequir e murchar em virtude de sua capitulação precipitada e incondicional perante toda realidade, a fim de avaliar o perigo a que todos se expõem e contra o qual existe, certamente, um caminho de salvação individual, mas não de redenção apriorística.

Essa característica eminentemente conciliadora do romance de educação de Goethe indicia o perigo dessa forma romanesca, "ao qual apenas Goethe, e mesmo ele somente em parte, logrou escapar: o perigo de romantizar a realidade ou o que demonstra com máxima clareza o verdadeiro perigo artístico, até uma esfera completamente livre e além dos problemas, para a qual não bastam mais as formas configuradoras do romance" (LUKÁCS, 2000, p. 145), é o ponto sob o qual Novalis centra sua crítica à obra de Goethe, crítica que entrou na análise de Lukács já no ensaio sobre Novalis, e o romantismo, em *A alma e as formas*.[98]

A busca do estabelecimento de uma harmonia entre a interioridade problemática do herói e o mundo é vista pelo poeta e pensador romântico como sacrifício de um conteúdo anímico vital, "e todo o seu ser se revolta contra a pretensão de considerar esta solução como a única possível" (LUKÁCS, 1974, p. 83), e em *A teoria do romance* essa crítica de Novalis ao Wilhelm Meister é novamente retomada por Lukács; segundo este, o romântico "quer configurar uma totalidade terrena fechada da transcendência que se tornou manifesta" (LUKÁCS, 2000, p. 146), a grandeza e o malogro da tarefa romântica é posta às claras por Lukács (2000, p. 146) nos seguintes, e inequívocos, termos,

> Mas enquanto os poetas épicos da Idade Média saíam a configurar o mundo terreno com mentalidade épica por assim dizer ingênuo-espontânea, e obtinham a presença radiante da transcendência e com ela a transfiguração da realidade em conto de fadas somente como dádiva de sua situação histórico-filosófica, para Novalis essa realidade feérica, como restauração

[98] Em um dos ensaios de *Goethe e sua época*, de 1936 e que integra a edição brasileira dos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como posfácio, Lukács aprofunda a análise que fez em *A teoria do romance*, e mais uma vez se debruça sobre a polêmica romântica de Novalis a Goethe, mantendo ainda o mesmo tom da crítica do ensaio de juventude sobre o romantismo, diz ele que, "Novalis busca então, também muito consequentemente, sobrepujar poeticamente o Wilhelm Meister, ou seja, escrever um romance em que a poesia da vida triunfará resolutamente sobre a prosa. Seu Heinrich von Ofterdingen ficou fragmentário. Mas os esboços mostram com muita clareza o que haveria de ser, caso tivesse sido concluído: uma névoa colorida de mística mágica, em que se teria perdido todo o vestígio de concepção realista da realidade, um caminho que partiria da realidade já estilisticamente concebida para chegar ao país dos sonhos irreais e disformes." In: GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: ed. 34, 2009. 2ª ed. p. 592.

> de uma unidade rompida entre realidade e transcendência, torna-se o objetivo consciente da configuração.

A síntese pretendida com a interpretação do Wilhelm Meister por parte de Lukács, deve ser compreendida então na polêmica no interior do romantismo alemão, entre Goethe e Novalis; o romance primordial do romantismo desiludido, *Educação sentimental* – posterior historicamente ao Wilhelm Meister de Goethe mas que o antecede na análise de Lukács, demonstrando com isso que a tipologia não é apenas uma linha histórica evolutiva, ou muito menos linear, da forma romance, mas também uma demonstração dos tipos possíveis derivados do conceito de romance – pode, assim, ser compreendido como aquele do sentimento de vida romântico, tal qual diz Lukács (LUKÁCS, 2000, p. 146, p. 124), "o romance do sentimento de vida romântico é o da criação literária desiludida". Seu herói tem clareza da impossibilidade de penetrar no mundo com sua interioridade plena de conteúdo, pois o mundo permanece alheio a qualquer abertura à ideia, ou o ideal, vivo apenas no sujeito.

Essa dialética histórica da forma romanesca em *A Teoria do romance* tem seu ponto de culminância em Tolstói, como fundamento de uma viragem e inflexão do desenvolvimento histórico da forma; em outros termos, a ampliação da problemática do Wilhelm Meister leva Lukács às obras de Tolstói, pois no romance de educação de Goethe malogra-se o objetivo de formação a que o herói almeja pela impossibilidade de alcançar essa formação individual de maneira universal, a respeito desse fracasso adaptativo final diz Lukács (2000, p. 146, p. 150),

> Aqui é também a mentalidade utópica do escritor que não suporta limitar-se à reprodução da problemática dada pelo tempo e contentar-se com o vislumbre e a vivência subjetiva de um sentido irrealizável; que o obriga a pôr uma experiência puramente individual, talvez universalmente válida em postulado, como sentido existente e constitutivo da realidade. Contudo, a realidade não se deixa alçar à força a esse nível de sentido, e – como em todos os problemas decisivos da grande forma – não existe arte de configuração grande e magistralmente madura o suficiente que seja capaz de transpor esse abismo.

Com efeito nos romances de Tolstói, de acordo com Lukács, o ciclo histórico do romance europeu-ocidental conclui-se, e nesta constatação, radica, certamente, uma das consequências de maior lastro histórico de todo o livro, pois diz Lukács (2000, p. 151), em relação aos romances do autor russo, nos quais encontra uma transcendência rumo à

epopeia, que, "a transcendência, contudo, é inevitável quando a rejeição utópica do mundo convencional objetiva-se numa realidade igualmente existente e a defesa polêmica adquire assim a forma da configuração".[99]

Em oposição aos resultados do desenvolvimento histórico ocidental a obra de Tolstói aponta a saída do estado de solidão do indivíduo na comunidade, em um esforço de aproximação das estruturas sociais aos conteúdos da alma solitária, ou seja, o autor busca conectar novamente o sujeito a conteúdos vivenciais compartilhados, como reação evidente à despersonalização, sempre crescente, das relações e estruturas sociais que em nada condiz com a interioridade dos sujeitos; desse modo Lukács compreende em Tolstói, em sua transcendência à epopeia, a configuração da natureza como *locus* ideal dos homens,

> A grande mentalidade de Tolstói, verdadeiramente épica e afastada de toda forma romanesca, aspira a uma vida que se funda na comunidade de homens simples, de mesmos sentimentos, estreitamente ligados à natureza, que se molda ao grande ritmo da natureza, move-se segundo sua cadência de vida e morte e exclui de si tudo o que é mesquinho e dissolutivo, desagregador e estagnante das formas não naturais. (LUKÁCS, 2000, p.153).

A materialização da realidade é dada na experiência nos romances de Tolstói em uma dupla determinação: o mundo da convenção e o seu oposto, no qual, de acordo com Lukács (2000, p. 156), "todo o espiritual foi sorvido e reduzido a nada pela natureza animalesca". A renúncia à convencionalidade mortificante para a alma Tolstói contrapõe a experiência de uma natureza idealizada e não-problemática, diante da qual Lukács (2000, p. 154) refere-se nos termos schillerianos, ainda atuais e operantes,[100]

> Desse modo, [...] uma experiência sentimental e romântica torna-se o centro de toda a configuração: 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 da outra realidade mais essencial da natureza.

Tem-se em Tolstói, desse modo, um mundo exterior adequado utopicamente: a transcendência rumo a epopeia, da qual falava Lukács, como vimos acima, objetiva-se nos romances de Tolstói com a "proximidade aos estados orgânicos-naturais de origem,

[99] Nesse sentido afirma Tertulian (2008, p. 116), que para o jovem Lukács, "a salvação não podia vir, em sua representação, senão do mundo espiritual da Rússia: *ex oriente lux*".
[100] SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991. Trad. Márcio Suzuki.

dados na literatura russa do século XIX como substrato de sua mentalidade e configuração" (LUKÁCS, 2000, p. 146, p. 152), na vida "que se funda na comunidade de homens simples" (LUKÁCS, 2000, p. 146, p. 153), um exemplo, dentre muitos outros, encontramos no conto *Senhor e servo*: o serviçal Nikita é capaz, na sua simplicidade de camponês, romantizada pelo autor, de compreender e ser compreendido ao falar com os animais.[101]

Diante dessa configuração romanesca de Tolstói, Lukács (2000, p. 153) afirma claramente a natureza paradoxal e necessária da forma do romance, "no fato de que esse mundo, mesmo em sua obra, que não somente o almeja mas também o vislumbra e configura de maneira rica, clara e concreta, não se deixa converter em movimento, em ação". Lukács (2000, p. 152) salienta, em uma das últimas páginas de *A teoria do romance*, a marca distintiva da epopeia grega, ela não foi um resultado de uma época dourada, mas "era, afinal uma cultura cuja qualidade específica consistia no seu caráter orgânico".

Ao contrário disso em Tolstói há uma configuração da natureza (Natur), portanto uma oposição à cultura (Kultur), em última análise, essa configuração de um mundo utópico, presente na natureza, não ultrapassa o horizonte da oposição polêmica, e dessa maneira a forma está condenada a um juízo subjetivo, e isso é expresso por Lukács (2000, p. 74) na primeira parte do ensaio, em A forma interna do romance (LUKÁCS, 2000, p. 65-89), ao apontar um dos perigos, para a forma do romance, ao configurar, "em vez de uma totalidade existente, um aspecto subjetivo dessa última, o que turvaria ou mesmo destruiria a intenção de objetividade receptiva exigida pela grande épica".[102]

Diante dessa compreensão das obras de Tolstói, o diagnóstico lukacsiano (LUKÁCS, 2000, p. 159) é algo melancólico, ainda que simultaneamente vislumbre a presença de um elemento que estaria potencialmente isolado desse percurso romanesco ocidental – no qual o herói, o homem, a alma, estão sós em meio a um mundo abandonado pelas ideias: esse elemento seria "a esfera de uma realidade puramente

---

[101] "[...] como é, estás entediado, estás, bobinho? – dizia Nikita, respondendo ao fraco relincho de saudação com que o recebeu o guapo potro Baio, [...]. Ei, ei, terás tempo, deixa-me dar-te de beber primeiro – falava ele com o animal, como se fala com um ser humano que entende as palavras". TOLSTÓI, L. *Senhor e servo e outras histórias*. Porto Alegre: 2011. Trad. Tatiana Belinky, p. 14.

[102] Há na última seção do livro o único parágrafo dedicado a Rousseau, um dos maiores romancistas modernos, também lido por Lukács (2000, p. 152) em chave polêmica: "mesmo em Rousseau, cuja visão de mundo romântica tem como conteúdo uma recusa de todo o mundo cultural das estruturas, a polêmica configura-se apenas polemicamente, isto é, retórica, lírica e reflexivamente; o mundo da cultura da Europa ocidental radica tão fortemente na inevitabilidade de suas estruturas construtivas que ela jamais será capaz de enfrentá-lo senão como polêmica".

anímica, na qual o homem aparece como homem – e não como ser social, mas tampouco como interioridade isolada e incomparável, pura e, portanto, abstrata".

Como vimos não se trata de um retorno a uma experiência não alienada do sentido, mas, nas palavras do próprio autor, "um mundo nitidamente diferenciado, concreto e existente que, caso pudesse expandir-se em totalidade, seria completamente inacessível às categorias do romance e necessitaria de uma nova forma de configuração: a forma renovada da epopeia". (LUKÁCS, 2000, p. 159).

As palavras finais de Lukács apontam as suas esperanças escatológicas para a obra de Dostoiévski, nas quais, "esse novo mundo, longe de toda a luta contra o existente, é esboçado como realidade simplesmente contemplada. Eis por que ele e a sua forma estão excluídos dessas considerações: Dostoiévski não escreveu romances". (LUKÁCS, 2000, p. 159).

Filho (2011 p. 24) demonstra corretamente que "[...] a recusa por Lukács de seu presente, recusa que ele parece precisar expor sob uma forma tipológica, não se desvincula da dialética histórica, mas ao contrário, a supõe [...]". Nessa perspectiva podemos, sem correr o risco cair em desatino, notar que a elaboração da tipologia radica no núcleo dialético da forma romance, sua exposição efetiva-se concretamente com a afirmação final de Lukács (2000, p. 160), segundo a qual, "Dostoiévski não escreveu romances".

Essa leitura ganha tangibilidade quando consideramos o que seria a continuação de *A teoria do romance*: as *Anotações sobre Dostoiévski*. Não trata-se, com efeito, de uma tipologia arbitrariamente estabelecida, mas o que há de substancial em sua elaboração, relativamente a Weber, é matizado ao expor os elementos constituintes de cada forma – ou cada tipo-ideal.[103]

Grosso modo, poderíamos dizer: a forma do romance tem uma história que é reconstruída por Lukács em uma dialética histórica no desenvolvimento de seus tipos-ideais: "com as *Anotações sobre Dostoiévski* torna-se mais clara a interpretação histórico-filosófica do romance enquanto forma, isto é, como percurso, direção, intensificação e ruptura. As *Anotações* são a 'verdade' da *Teoria do romance*". (MACHADO, 2004, p. 57).[104] E dessa maneira podemos considerar a tipologia do

[103] Sobre a forma da ciência em Weber, cf. LÖWY, Michael. *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen*. São Paulo: Cortez, 2009. 9ª ed. p. 39-57.

[104] Diz o autor na continuação: "os romances de Dostoiévski estão para os romances europeus ocidentais como os quadros de Cézanne estão para a pintura do impressionismo: inflexão e renascer. Caem fora do

romance uma exposição histórico-filosófica da forma, exposição esta já presente na primeira parte do livro em suas determinações conceituais, e que completa sua trajetória histórica nas *Anotações sobre Dostoiévski*; e que encontram seu *locus* na hora histórica da Primeira Guerra Mundial e na Revolução Russa.[105]

5.2 O herói romanesco em Lukács e o *indivíduo* em Kierkegaard

A epopeia de Dante é um marco histórico-filosófico,Lukács interpreta nele uma epopeia legítima, mas, diante do desenvolvimento épico posterior, da formação do romance propriamente dito, foi possível estabelecer que esta foi a última obra na qual a presença de Deus ainda é uma efetividade, a partir dela é concretizado o estabelecimentodo afastamento do Deus cristão, porém na *Divina comédia* ainda há um caminho seguro pela presença divina que conduz o poeta – caminho traçado pelo Deus, é também o resultado epicamente configurado do paradoxo cristão: a vida que tem de ser vivida em um mundo do aquém, o mundo humano do erro e da queda; mas que tem em seu horizonte de ação o mundo além, do Juízo final e da eterna redenção. Tal interpretação está estreitamente vinculada à Hegel (2004, p. 149), neste, com efeito, o desdobrar do evento épico de Dante está vivo, e pode ser um sentido verdadeiramente confirmado, pelo testemunho do poeta,

> A eternização por meio da Mnemosyne do poeta vale aqui objetivamente como o próprio juízo de Deus, em cujo nome o espírito o mais audacioso de seu tempo condena ou beatifica todo o presente e o passado. – Também a exposição tem de seguir este caráter do objeto por si mesmo já pronto.

É essa configuração dantesca que esclarece a si própria e também a situação do indivíduo no romance vindouro, no *Dom Quixote*. Neste último, e, de modo geral para a forma romance, o dado sociológico – e histórico-filosófico – do abandono da alma por deus, que ainda estava presente, segundo Lukács (2000, p. 59) em Dante como “perfeita

---

percurso (LUKÁCS, 1985, p. 35). Neles é configurado um novo épos que representa, para determinadas categorias internas do romance, um novo gênero formal.” (MACHADO, 2004, p. 57-58).

[105] É o que diz também Mészaros (2001, p. 358) ao analisar a evolução do pensamento de Lukács na passagem de *A alma e as formas* à *Teoria do romance*: “o desafio intelectual de superar as tensões do seu sistema, de acordo com sua lógica imanente, foi muito importante para o desenvolvimento subsequente de Lukács. Contudo, o elemento decisivo para isso foi a irrupção da realidade, sob a forma da própria conflagração global [...]”.

imanência do transcendente", agora, a partir do romance de Cervantes, "revela-se na inadequação entre alma e obra, entre interioridade e aventura, na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos", constata Lukács (2000, p. 99).

A consequência teórica para o método de análise do autor pode ser formulada dessa maneira: "essa inadequação tem *grosso modo* dois tipos: a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos". (LUKÁCS, 2000, p. 99). Os deuses ao abandonar o mundo tornam-se demônios; com o surgimento do Deus cristão os antigos deuses pagãos transmutam-se em demônios, e o sentido de sua existência anterior no mundo, diante da nova realidade, torna-se estranho, incompreensível, nas palavras de Lukács (2000, p. 88), "os deuses banidos e os que ainda não subiram ao poder tornam-se demônios".[106]

Como vimos, se para o jovem Lukács a compreensão do *Dom Quixote* é historicamente determinada pela sua referência à épica de cavalaria medieval, e o passo seguinte – como diz Hegel (2000, p. 152), a "consciência que progride no tempo é necessariamente levada a tornar ridícula a arbitrariedade nas aventuras medievais, o fantástico e o exagero da cavalaria [...]", poderíamos, então, rastrear uma determinação kierkegaardiana também aqui? Recordemos as palavras de Adorno (2010, p. 186) sobre a doutrina do desespero: "todo existir kierkegaardiano é, na verdade desespero".

Com efeito, em *A doença para a morte*, Kierkegaard (1971, p. 202) formula uma categorização do desespero perceptível até mesmo nas formações culturais anteriores ao próprio advento do cristianismo: "o paganismo e o homem natural na cristandade, o paganismo tal qual ele foi e é na história, e o paganismo na cristandade, é propriamente esse gênero de desespero: o mundo é desespero mas ele não sabe nada sobre isso", dessa maneira Adorno (2010, p. 186) tem razão ao interpretar o desespero como o existir, "pois o desespero é para ele [Kierkegaard] objetivo, e independente de todo saber a respeito de si mesmo. Kierkegaard supõe como certo 'que é justamente uma das formas de desespero o não estar desesperado, não ter consciência de se estar'".

Dentre as formas que o desespero pode adquirir no sujeito há aquela segundo a qual o eu é desesperado porque quer ser ele mesmo, portanto trata-se da afirmação ativa do conteúdo de sua alma por meio de suas ações; esse eu desesperado ativo "relaciona-

[106] Encontramos a descrição literária dessa transmutação dos deuses gregos em demônios ricamente condensada no belo livro de Heine *Os deuses no exílio*, em tom nostálgico ele expõe a perda do poder sobrenatural divino no correr dos tempos, os antigos deuses estão exilados no mundo da prosa, de caráter burguês. HEINE, H. *Os deuses no exílio*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

se consigo mesmo apenas entregando-se à experiências", e sua alma está fechada, reclusa em si mesma, "ele não conhece nenhum poder que esteja acima de si próprio" (KIERKEGAARD, 1971, p. 224), sua forma coincide também com a pura atividade, "por mais tempo que persiga um pensamento, toda a ação se desenvolve sobre uma hipótese [...] o eu é sempre seu próprio mestre e, como se diz, seu mestre absoluto: está aí justamente seu desespero, mas o que ele considera como seu prazer". (KIERKEGAARD, 1971, p. 224).

E sintetizando essa forma do desespero surge, mais uma vez na obra de Kierkegaard (1971, p. 225), uma referência ao *Dom Quixote*, mas dessa vez indiretamente aludida,

> O eu desesperadonão constrói, portanto, mais que castelos na Espanha, e nunca combate nada além de moinhos de vento. Todas essas virtudes experimentadas tem um ar magnifíco; elas encantam por um momento como um conto oriental; parecido domínio de si, solidez na alma, ataraxia etc, rendem à fábula.

Como já mencionamos, Hegel (2000, p. 327) ao tratar de Cervantes refere-se à forma não-problemática da alma de *Dom Quixote* que, em suas palavras, "é um ânimo completamente seguro na loucura de si mesmo e de sua causa, ou muito mais é esta apenas a loucura, o fato de ele ser e permanecer tão certo de si e de sua causa".

No jovem Lukács também o *Dom Quixote* entra na história significativamente marcado pelos elementos que encontramos presentes tanto em Hegel, quanto em Kierkegaard: a sua característica objetiva é alcançada assim no final da era medieval, no começo do novo período da história mundial; neste contexto *Dom Quixote* surge como um elemento estranhamente perturbador da nova ordem cotidiana das coisas, um expatriado em um mundo desencantado. Portanto, em relação ao tempo, Lukács aproxima-se da referência que Kierkegaard (1970, p. 127) faz ao *Dom Quixote*, já mencionada; as virtudes épicas do herói estão anuladas nessa realidade "florescente" do mundo, porém afastada das ideias, "é a profunda melancolia do curso histórico, do transcorrer do tempo, que se expressa no fato de as atitudes eternas e os conteúdos eternos perderem o sentido uma vez passado seu tempo". (LUKÁCS, 2000, p. 107).

À primeira vista, a forma histórica do sujeito, no idealismo abstrato, é determinada em termos paradoxais em Lukács (2000, p. 101) quando afirma que na alma de *Dom Quixote*, "nenhum desespero pode nela surgir a fim de arrancá-la para fora

de si e pô-la em movimento, e os combates inutilmente grotescos por sua realização no mundo exterior tampouco podem afetá-la".

Vale ressaltar, contudo, que é justamente essa incapacidade de ser afetada pelos problemas de suas próprias ações, ou nos termos do autor, a impossibilidade de desesperar em relação ao que quer que seja que é a forma do desespero em relação ao querer ser si mesmo; no *Dom Quixote* porém, Lukács demonstra que é impossível sê-lo por força da loucura, ou da ilusão configurada sensivelmente, operada pelo encantamento de demônios; não obstante, para esse herói cujo problema reside justamente em uma alma não problemática, esse encanto só poderia ser desfeito magicamente, como afirma Lukács (2000, p. 100), "feitiço que pode ser exorcizado e redimido pela descoberta da palavra mágica ou pela batalha intrépida contra os poderes sobrenaturais".

Como vimos, ao contrário do idealismo abstrato de *Dom Quixote*, com sua atividade impulsionada em sua alma pelo ideal medieval da cavalaria, no romantismo da desilusão o herói alcança uma configuração que, diante da impossibilidade da ação provocar alguma ressonância nas estruturas sociais, volta-se a si mesmo. Comparando os dois tipos, Lukács (2000, p. 118) afirma: "o idealismo abstrato, para de algum modo poder existir, tinha de converter-se em ação e entrar em conflito com o mundo exterior, enquanto aqui a possibilidade de uma evasão não parece excluída desde o início".

O herói de *Educação sentimental*, de Gustave Flaubert, Frédéric Moreau – e também *Niels Lyhne*, de J. P. Jacobsen, e *Lykke Per*, de Pontoppidan – apresenta uma "realidade puramente interior, repleta de conteúdo e mais ou menos perfeita em si mesma". Se estes são os termos pelos quais Lukács interpreta o herói do romance da desilusão, não seria este herói um típico indivíduo kierkegaardiano? É significativo notar a proximidade deste herói desiludido com as formulações acerca do indivíduo de Kierkegaard, por exemplo, como podemos ver na citação a seguir do *Post-scriptum* (KIERKEGAARD, 2002, p. 171):

> A reflexão subjetiva se volta ao interior, para a própria subjetividade e quer, nessa interiorização, ser a reflexão da verdade, e isto de tal modo que, como a todo momento a subjetividade desaparece em proveito da objetividade que é aquilo que permanece, e a objetividade o que desaparece.

Esse herói, diante de um "mundo plenamente regido pela convenção, a verdadeira plenitude do conceito de segunda natureza: uma síntese de leis alheias ao sentido, nas quais não se pode encontrar nenhuma relação com a alma" (LUKÁCS, 2000, p. 119), tem a si mesmo, como vimos acima, "a única realidade verdadeira, a essência do mundo" (LUKÁCS, 2000, p. 118); nessa recusa do herói à luta de equiparação entre ser interior pleno e a exterioridade tornada convencional estaria o trunfo kierkegaardiano, segundo Adorno, isto é, o desprezo para com a objetividade, "como opositor da doutrina hegeliana do espírito objetivo, Kierkegaard não desenvolveu nenhuma filosofia da história. Com a categoria da 'pessoa' e sua respectiva história interior ele gostaria de excluir do círculo de seus pensamentos a história exterior". (ADORNO, 2010, p. 83). Dessa maneira, estado de ânimo e reflexão, categorias individuais e subjetivas constituem, de maneira fundamental, a configuração romanesca; categorias que estão, no entanto, afastadas de uma expressão tipicamente lírica,

> Mas seu significado formal é determinado justamente pelo fato de o sistema regulativo de ideias que serve de base para toda a realidade poder neles revelar-se e ser configurado através de sua mediação; pelo fato, pois de eles terem uma relação positiva, embora problemática e paradoxal, com o mundo exterior. (LUKÁCS, 2000, p. 120)

O romance da desilusão é o passo histórico seguinte àquele dado por Novalis, ao tornar a poesia ato em sua vida, como demonstra Lukács no ensaio *Filosofia romântica da vida*: Novalis; e Kierkegaard ao tentar reunir ética e estética, poetizando o gesto de rompimento do noivado em sua vida, como o jovem Lukács havia demonstrado nos ensaios dedicados a ele, e a Regine Olsen, em *A alma e as formas*.

De acordo com nosso autor, a experiência temporal, como já mencionamos, está na base da forma, da qual a *Educação sentimental* é o produto mais significativo. A apreensão da experiência do tempo como duração, do tempo como realidade, só foi possível ao romance, segundo Lukács, por seu "desterro transcendental da ideia". (LUKÁCS, 2000, p. 127). Conforme Lukács vai descrevendo essa discrepância entre ideia e realidade, ocasionada pelo decurso do tempo como duração, rememora-se a formulação kierkegaardiana do paradoxo do instante: o encontro essencial do finito e infinito no tempo.

O tempo como duração significa para Lukács que “a mais profunda e humilhante incapacidade de autoafirmação da subjetividade consiste menos na luta vã contra as estruturas vazias de ideias e seus representantes humanos do que no fato de ela não poder resistir a esse decurso contínuo e indolente”. (LUKÁCS, 2000, p. 127)

Existe aqui, portanto, um retorno àquela dicotomia estabelecida em *A alma e as formas*, que também é significativamente desenvolvida no texto *Da pobreza do espírito* (1912). Neste, o herói contrapõe a vida inessencial e cotidiana à vida verdadeiramente essencial, que surge pela ação impulsionada pela bondade: “a ética é a primeira e a mais primitiva elevação do homem do caos da vida cotidiana; é o distanciar-se de si mesmo, da sua condição empírica. A bondade, ao contrário, é o retorno à verdadeira vida, o verdadeiro retorno do homem ao lar”. (LUKÁCS, 2004, p. 178).

Mas por que o tempo torna-se o elemento constitutivo primordial da forma romance? De acordo com Lukács, “o tempo só pode tornar-se constitutivo quando a vinculação com a pátria transcendental houver cessado” (LUKÁCS, 2000, p. 128); ou seja, na Grécia, o objeto da epopeia está no passado, tal qual afirma nosso autor ao referir-se a concepção estética de Goethe e Schiller sobre a epopeia: “seu tempo, pois, é estático e abarcável com a vista” (LUKÁCS, 2000, p. 128); e na epopeia cristã de Dante a relação com o tempo adquire outra dimensão, diversa da epopeia antiga, pois aqui o elemento futuro no tempo, o Juízo Final, integra o tempo, como diz Lukács, em “uma harmonia das esferas tida como já consumada”. (LUKÁCS, 2000, p. 35).

Assim o tempo adquire uma significação vital para o herói do romance, quando a dissolução da totalidade épica fechada torna os deuses em demônios, de tal forma que essa experiência do tempo torna-se decisiva: “a subjetividade trava uma luta em vão contra as formações sem idéia de um tempo não estável. A duração expressa a discrepância entre idéia e realidade”. (MACHADO, 2004, p. 91).

Essa configuração de que em um mundo sem deus o tempo é vivido como duração leva à conclusão de que, “no romance, separam-se sentido e vida e, portanto essencial e temporal; quase se pode dizer que toda a ação interna do romance não passa de uma luta contra o poder do tempo” (LUKÁCS, 2000, p. 129), e dessa luta surge o sentimento de maturidade do romance – o que no *Dom Quixote* era loucura, seu mundo das ideias de cavalaria – é inteiramente consciente no herói do romance da desilusão: “desse sentimento maduro e resignado brotam as experiências temporais legitimamente épicas, pois que despertam ações e nas ações têm suas origens: a esperança e a recordação”. (LUKÁCS, 2000, p. 130).

Significativamente encontramos uma formulação da esperança e da recordação em Kierkegaard, que se encontra, com efeito, em *A doença para a morte*: a afirmação de que a esperança e a recordação são duas formas essenciais da ilusão; como polos opostos nos quais os homens estariam, variando de um extremo ao outro, dependendo de sua idade, na metáfora cronológica – como em Lukács, diga-se de passagem. O jovem fixa-se existencialmente na esperança de um futuro extraordinário; e o homem maduro voltaria ao passado, recriando-o de acordo com sua imaginação, como memória. E, de acordo com Kierkegaard, os dois seriam presas fáceis do desespero, o jovem, em relação ao futuro, rigorosamente imprevisível; e o velho desesperado pela imutabilidade do seu passado.

Nas novelas da terceira parte dos *Estádios no caminho da vida* encontramos esses indivíduos desesperados, ganhando concretude na narrativa de suas experiências existenciais por Kierkegaard, em *Leitura em voz baixa* e em *Uma possibilidade.*[107] Nesta última, encontramos o homem chamado por todos os seus conhecidos pela alcunha de "guarda-livros", como percebeu bem Adorno (2010, p. 143), e interpretou-o da seguinte maneira, "a loucura do guarda-livros que procura conjurar magicamente, através da recordação de seu tempo passado a "possibilidade" de que viva por aí um filho seu".

O outro polo extremo da temporalidade? ou do desespero? encontra-se na novela seguinte, *Leitura em voz baixa*, um pequeno escrito de caráter fragmentário sobre Periandro, tirano de Corinto, de onde sobressaem os caracteres de uma natureza ambígua, "dele se disse que falava sempre como um sábio e procedia constantemente como um louco" (KIERKEGAARD, 2004, p. 52); esse tirano agia, segundo a narração de Kiekegaard, de acordo com a máxima "com aplicação tudo se consegue" (KIERKEGAARD, 2004, p. 53), e quis cortar o Istmo de Corinto assentado nessa crença; podemos depreender dessa, e de outras máximas desse sábio, como por exemplo "é melhor ser temido do que lamentado", a sucessão de sua vida tirânica, em um amálgama de loucura e sabedoria: matou a esposa em acesso de ciúmes, exilou os filhos, e terminou sua vida de modo que sua tumba restasse vazia por um ato premeditado.[108]

---

[107] Ambas novelas encontram-se no volume *Do desespero silencioso ao elogio do amor desinteressado*. KIERKEGAARD, S. 2004.

[108] "Pela última vez uniram o sábio e o tirano. Sua resolução desesperada e o temor de ainda na morte poder ser alcançado pela desonra levaram sua sabedoria a encontrar um caminho engenhoso para sair da vida. Ele mandou vir a ele dois jovens e lhes indicou um caminho secreto. Então ordenou-lhes que na

Com essas duas novelas Kierkegaard formula o desespero da loucura pela recordação e o da loucura em uma esperança tiranicamente alucinada. Também em um aforismo de *A alternativa* a "existência do poeta", do esteta da filosofia dos estádios da existência, é traçada como uma vivência da esperança que se mescla e confunde-se com a lembrança: "consigo descrever a esperança de maneira tão viva que toda individualidade esperançosa quer reconhecer-se em minha descrição; e, contudo, é uma falsificação, pois ao descrever a esperança, estou pensando na lembrança". (KIERKEGAARD, 2004, p. 53).

Mas encontramos, no entanto, uma esclarecedora formulação também em *A alternativa* onde Kierkegaard expõe justamente a junção das duas categorias como síntese impulsionadora da ação, tal qual o jovem Lukács ao analisar o herói de *Educação sentimental*, Frédéric Moreau, e o romance da desilusão:

> Você que tem observado aprovará minha nota geral de que os homens se repartem em duas grandes classes, há os que vivem sobretudo na esperança ou na recordação. As duas categorias testemunham uma atitude errônea em relação ao tempo. O homem são vive, ao mesmo tempo, na esperança e na recordação, é assim que sua vida adquire uma continuidade verdadeira e plena. (KIERKEGAARD, 1970, p. 128).

Ação do herói, determinada pela esperança e a recordação, guardaria então um conteúdo que não poderia ser confiscado pelo mundo da convenção, em seu estado de alienação atual: "tudo o que ocorre é fragmentário, triste e sem sentido, mas está sempre irradiado pela esperança ou pela recordação". (LUKÁCS, 2000, p. 133).

Marcado o paralelismo sobre o tempo, podemos destacar outra aproximação, visível na relação entre o mundo natural e o mundo da convenção. Como vimos, a forma romanesca em Tolstói, em sua transcendência rumo à epopeia, radica na afirmação de uma natureza oposta ao mundo da convenção, da cultura, dados "em parte seu alheamento da alma, em parte a sua natureza alheia à cultura e meramente

---

noite seguinte aí se colocassem para matar o primeiro homem que encontrassem, e enterrassem imediatamente o morto. Depois que eles foram, mandou vir quatro outros homens e ordenou-lhes o mesmo: aguardar naquele caminho e quando aparecessem dois jovens, matá-los e sem demora enterrá-los. Então mandou vir um número duas vezes maior e ordenou-lhes de maneira semelhante a mesma coisa, matar os quatro que haveriam de encontrar, e enterrá-los no próprio local em que fossem abatidos. Então Periandro entrou no caminho secreto na hora marcada e foi assassinado". (KIERKEGAARD, 2004, p. 57).

civilizatória, em parte a sua ávida e ressequida ausência de espiritualidade". (LUKÁCS, 2000, p. 152).

O romance tolstoiano aponta, dessa maneira, uma atitude sentimental, e moderna, diante da natureza, "é somente a 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, 2000, p. 64-5). O mundo natural da epopeia antiga torna-se assim o ideal de humanização, diante da inessencialidade do mundo da convenção, o mundo burguês do século XIX. O que podemos ler na direção que Lukács aponta aparece claramente já no título da seção dedicada ao romancista russo: "Tolstói e a extrapolação da formas sociais de vida".

O mundo da convenção, em sua formação histórica, é compreendido por Lukács (2000, 158) em seu caráter fundamental:

> Uma monotonia eternamente recorrente e repetitiva desenrola-se segundo leis próprias alheias ao sentido – uma eterna mobilidade sem direção, sem crescimento, sem morte. As figuras são permutadas mas nada ocorre com sua troca, pois todas são igualmente inessenciais, cada uma delas pode ser substituída por outra qualquer.

A esse mundo contrapõe-se o mundo da vivência do natural-orgânico como alternativa aqui sim, essencial e verdadeiramente condizente com a realidade da alma; porém o autor demonstra que essa configuração de um mundo natural e homogêneo é um malogro, uma aspiração que leva Lukács (2000, p. 158) a concluir que, "em termos puramente artísticos, os romances de Tolstói são tipos extremados do romantismo da desilusão, um barroco da forma de Flaubert", por que uma totalidade só é possível sobre o solo da cultura: "pois o mundo intuitivamente vislumbrado da natureza essencial permanece pressentimento e vivência, e portanto subjetivo e reflexivo para a realidade configurada". (LUKÁCS, 2000, p. 159).

Em relação à Kierkegaard temos uma similitude bastante próxima a ser evidenciada: há no pensamento do danês também a configuração de um mundo natural, mas este mundo é, contudo, a marca objetiva do demoníaco: "o espiritualismo de Kierkegaard é, em primeiro lugar, hostilidade à natureza. O espírito se situa livre e autônomo diante da natureza, porque a reconhece como demoníaca, tanto na realidade exterior como em si mesmo". (ADORNO, 2010, p. 125).

O que em Tolstói é uma escolha e configuração de um mundo simples, avesso a toda convenção, em sua oposição à cultura, em Kierkegaard assume o signo do demoníaco, no qual todo homem está, potencial e ameaçadoramente, imerso por sua própria constituição: a síntese de alma e corpo, e nessa síntese reside o essencial: o espírito, "o absoluto que um homem pode ser". (KIERKEGAARD, 1971, p. 200).

Partindo desse pressuposto do espírito, resultado da síntese, compreende-se o motivo do afastamento e do repúdio ao natural em Kierkegaard: "o homem do imediato (tanto quanto a imediatidade pode se apresentar na realidade sem nenhuma mistura de reflexão) não tem outra determinação da alma senão aquela; seu eu e sua pessoa são partes integrantes da temporalidade e do mundo material". (KIERKEGAARD, 1971, p. 208).

Por outro lado a filosofia de Kierkegaard capta também e elabora, a seu modo, o tema fundamental em sua época, isto é, a alienação, que ele denomina, "a desintegração das relações fundamentais do existir humano". (ADORNO, 2010, p. 71). Nesse caminho o pensamento de Kierkegaard se aproxima à "comunidade de homens simples" tolstoiana, tal como a visão de Lukács, da metáfora, com intenção ontológica, como aponta Adorno (2010, p. 141), de 'impressão primitiva' que a "escritura primordial da existência humana" deixa no homem experiente".[109] O observador psicológico dos *Estádios no caminho da vida*, Frater Taciturnus, confirma, segundo Adorno, a fixação dos extremos: "a escritura primordial da existência humana", oposta às formações sociais contemporâneas:

> A que se deve que nas regiões apartadas, onde uma milha separa uma cabana de outra, haja mais temor de Deus que nas cidades barulhentas? A que se deve que o homem do mar tenha mais temor de Deus que o cidadão sedentário? Não será porque na charneca desolada, no mar bravio, a gente experimenta alguma coisa, e o experimenta de tal modo que a gente tem de encarar com firmeza? Quando ruge a borrasca noturna e quando em tom lúgubre uiva o lobo faminto; quando, após um naufrágio, alguém se salva agarrado a uma tábua e sobre ela se esforça para resistir ao mar embravecido; quando pode economizar gritos de socorro já que não podem alcançar nenhum ouvido humano: então a gente aprende a depositar sua confiança em algo que não sejam vigias noturnos e gendarmes, os bombeiros e o bote salva-

[109] A intenção metafórica de Kierkegaard é explicitada por Adorno (2010, p. 140), baseado na interpretação do lugar da melancolia na filosofia de Kierkegaard, do seguinte modo: "como "doença de nossa época", a melancolia não é geral e fortuita; o que ocorre é que a interioridade se torna melancólica no conflito determinado com as realidades históricas que a grande metáfora de Kierkegaard bem claramente esboça".

> vidas. Na grande cidade, homens e casas se aglomeram muito perto uns dos outros. Para se ter uma impressão primitiva, há que ocorrer algum acontecimento [...].[110]

A convergência entre os autores a propósito de Tolstoi é estimulada também pela interpretação adorniana (ADORNO, 2010, p. 141), quando este afirma que, "só a natureza pré-histórica do barco ou do habitante da cabana ainda pode, para além da coisificação, com o mar e a charneca, colocar ao homem a "escritura primordial" diante dos olhos".[111] Kierkegaard (2002, p. 526) faz essa referência à escritura primordial relacionada aos textos sagrados, na dialética dos pseudônimos, fugindo da coisificação imperante,

> Aquilo que conheço dos pseudônimos não me dá o direito, naturalmente, de afirmar seu assentimento, mas não para com isso duvidar, pois sua significação (qualquer que seja na realidade) não consiste absolutamente em fazer uma novaproposição, uma descoberta sem precedente, ou em fundar um novo partido e querer "ir mais longe", mas precisamente o contrário, não querer ter nenhuma significação, querer ler somente, à distância do afastamento da dupla reflexão, a escritura original individual, humana em relação à existência, o texto antigo, conhecido e transmitido por nossos pais, reler ainda uma vez mais, se possível, de uma maneira mais interior.

[110] Adorno (2010, p. 141). KIERKEGAARD OC IX, 1978, p. 349-50.

[111] Diz Adorno (2010, p. 142): "no mundo coisificado das grandes cidades, cujos habitantes são, gendarmes e vigias, "funcionários" da ordem, eles mesmos, coisas e caricaturas, o conteúdo de verdade da escritura está historicamente perdido porque a objetividade das formas sociais já não permite a 'impressão primitiva'".

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A teoria do romance pode ser lida como obra da consciência moderna de uma "virilidade madura", – para recordarmos seus próprios termos – sem a intenção dita romântica de celebrar um canto nostálgico que mirasse o olhar para o passado, que a esta altura para o Lukács hegeliano de então, tendo já elaborado uma consistente crítica ao romantismo, estava suficientemente esclarecido: esse retorno à experiência histórica do vivido é impossível; dessa forma Lukács reconhece a unidade da experiência histórica vital grega, e o contraponto lhe permite elevar ainda mais o presente histórico – a experiência moderna – como experiência de uma realidade inessencial para a alma, contraposta à possibilidade da "aventura própria da interioridade", onde as estruturas das formações sociais não tem mais correspondência com uma interioridade plena de conteúdo próprio.

Em relação a Kierkegaard notamos que a formação dos temas e problemas em sua filosofia deve ser compreendida como resultado do embate com sua época?; ou ainda podemos também lê-la nos termos adornianos (2010, p. 71) como enfrentamento da alienação, e esse seria, certamente, um dos elementos constitutivos mais atuais de seu pensamento, "o que Kierkegaard denomina desintegração das relações fundamentais do existir humano chama-se, na linguagem filosófica de seu tempo, a alienação do sujeito e do objeto". Nunca deve-se perder de vista que o danês, como todo outro pensador, é fruto de seu tempo e de suas relações, como Sartre (1972, p. 170) demonstra de maneira exemplar,

> Nascendo a si mesmos, a criança e o pensador se encontram situados imediatamente em um certo mundo histórico que os fez ambos. Se descobrem como uma certa aventura cujo ponto de partida é um conjunto de relações econômico-sociais, culturais, morais, religiosas, etc.; esse ponto de partida se prolongará com os meios disponíveis, isto é, em função dessas mesmas relações, e se inscreverá progressivamente nesse mesmo conjunto.

Dessa forma podemos ver que ambos pensadores, o jovem Lukács e Kierkegaard, partem de uma crítica ao romantismo rumo a uma elaboração da possibilidade de experiências subjetivas mais vitais, mais ligadas a alma, uma tentativa de recuperar o conteúdo das ideias, em um sentido platônico, pode-se dizer; o

indivíduotem clareza quanto a essa situação de desterro da ideia, em um mundo convencional, portanto tem de chocar-se com essa realidade o tempo todo, essa luta contra tendências heterogêneas caracteriza a experiência moderna do tempo, como por exemplo é o caso do *Dom Quixote*, ou ainda de Frédéric Moreau, em *Educação sentimental*.

"A forma exterior do romance é essencialmente biográfica", afirma Lukács (2000, p. 77). Por que? A resposta que nos é dada por Lukács é a seguinte, "a oscilação entre um sistema conceitual ao qual a vida sempre escapa e um complexo vital que nunca é capaz de alcançar o repouso de sua perfeição utópica imanente só pode objetivar-se na organicidade a que aspira a biografia". (LUKÁCS, 2000, p. 78). De acordo com o autor, a época de vigência da forma romance é também onde florescem os sistemas conceituais constitutivos, os sistemas filosóficos, para os quais, portanto, "o significado exemplar de uma vida individual nunca é mais do que um exemplo: representá-la como depositária, e não como substrato dos valores, se é que um tal plano jamais pudesse vir à tona, resultaria decerto numa pretensão ridícula". (LUKÁCS, 2000, p. 78).[112]

Como podemos ver, a forma biográfica, enquanto equilíbrio, no personagem central, de "um mundo de ideais que lhe é superior, mas este, por sua vez, só é realizado através da vida corporificada nesse indivíduo e mediante a eficácia dessa experiência". (LUKÁCS, 2000, p. 78). Eis o herói problemático da forma romance. Aqui, podemos constatar, reside um profundo encontro com Kierkegaard. Este último contrapõe sempre o saber objetivo ao saber existencial subjetivo. No ataque aos hegelianos questiona: conhecer a história completamente, de modo que nada permaneça não esclarecido, pode trazer algo de essencial ao eu, que existe? É possível conhecer a história completamente? Ou melhor dito ainda, nos termos de Sartre (1972, p. 155), "o que é viver quando se sabem todas as determinações [da vida]?" vejamos a resposta elaborada por Sartre (1972, p. 155), ao analisar a vida de Kierkegaard: "a singularidade da aventura kierkegaardiana consiste em que, no momento em que acontece, se descobre a si mesma como conhecida de antemão. Portanto, vive no saber e contra ele".

[112] Para o Lukács da maturidade, em *O romance histórico*, escrito entre 1936 e 1937, a forma biográfica, em diálogo com o conceito de "individuo histórico-universal" de Hegel, continua tendo uma grande significação, diz ele, "se é verdade que a grande personagem do passado é realmente a única portadora da grande ideia histórica, e se trata-se no romance histórico da pré-história das ideias pelas quais hoje se luta, então é compreensível que os escritores busquem na evolução das personalidades históricas, que representam e incorporam essas ideias no passado, a gênese histórica real dessas ideias e, com ela, a gênese dos problemas do presente". LUKÁCS, G. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011. Trad. Rubens Enderle. p. 366.

Kierkegaard não nega a validade do saber científico, histórico e, na sua época, hegeliano; seu esforço, sua batalha volta-se contra as pretensões, os limites e impasses,desse saber em relação ao que é subjetivo. Sobre a realidade da alma do sujeito existente, ele mesmo o diz, no *Post-scriptum* (KIERKEGAARD, 2002, p. 91): "que o pensamento objetivo tenha sua realidade, não o negamos, mas, em relação a todo pensamento onde a subjetividade deve precisamente ser acentuada, a objetividade é um malentendido", ou seja, se o que conta é a subjetividade o saber objetivo causa mais confusão, já que não esclarece tudo. Nesse mesmo sentido, como o disse Sartre (1972, p. 160): "para Kierkegaard, no tempo mesmo de sua vida, se dá uma heterogeneidade radical entre o ser do saber e o ser do sujeito vivente".

Na forma biográfica do romance o sujeito, o herói, adquire importância quando busca a si mesmo, ao trilhar "o caminho desde o opaco cativeiro na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento". (LUKÁCS, 2000, p. 82). E em Kierkegaard, o indivíduo que vive uma existência estetizante está imerso em um opaco cativeiro, que concentra de maneira poderosa sua vida e suas experiências no imediato, do qual sai apenas quando o alcança a angústia, o desespero, ou quando vitimado pela ironia, ou relaciona-se com o absoluto, tal qual diz Sartre (1972, p. 169), "Kierkegaard toma como ponto de partida a pessoa considerada como não-saber, isto é, enquanto, em um certo momento do desenvolvimento temporal de sua vida, produz e descobre sua relação com um absoluto, o qual está inserido na história". Portanto, o indivíduo surge, na interpretação de Sartre, como aquele que singulariza o universal, um singular na história, no tempo. (SARTRE,1972, p.181)

A perspectivarelativizante de indiferença frenteà existência,segundo Kierkegaard, própria do poeta romântico – o autor localiza-a inicialmente em sua *Dissertação* (KIERKEGAARD, 2006, p. 259. Itálicos do autor), ao criticar o poeta romântico Tieck, ao afirmar que este "se entrega a uma *animação poética*, mantendo-a, porém, na sua *indiferença frente à realidade*" – estádio estético da existência, entre outras coisas,pode ser observada no que diz o esteta de *A alternativa*,

> Casa-te, tu vais te arrepender; não te cases, tu também vais te arrepender; casando ou não casando, em ambos os casos tu te arrependerás. Ri sobre a loucura do mundo, tu vais te arrepender; chora sobre a loucura do mundo, tu também vais te arrepender[...]. esta, meus senhores, é a quinta-essência de toda a sabedoria. Não é somente no instante singular que eu, como diz Spinoza, considero todas as coisas *aeterno modo* (da maneira eterna), mas, pelo contrário, eu estou constantemente *aeterno modo*. Muitos acreditam viver desse modo quando, após ter feito uma ou outra dessas coisas, unirem ou mediatizarem esses contrários. Mas eles estão no erro, pois a verdadeira eternidade não se encontra depois de uma alternativa, mas antes.[113]

O compromisso com a própria existência se daria quando o homem compreendesse a responsabilidade por essa forma de vida, a forma que ele mesmo vive, quando a assume, tal qual faz o sujeito ético, ao escolher e defender o casamento, "[...] casado, combate pelo casamento, pro aris et focis [para o altar e fogão]".[114]

Mas essa decisão ética, por exemplo, o casamento acima citado, ainda não seria o termo de uma vida, a experiência situada na esfera religiosa, no caso de Kierkegaard, seria o ápice do existente, do sujeito finito diante do absoluto. Nesse sentido o jovem Lukács (1974, p. 65) nos diz em seu ensaio sobre Kierkegaard que a fidelidade para com deus foi a máxima infidelidade para Regine: "mesmo a mulher mais profundamente amada não foi mais que um meio, uma via de acesso ao grande amor, ao único amor absoluto, o amor de deus".

Isso é o que Sartre (1972, p. 168) também demonstra ao dizer que, "a verdadeira relação do homem com seu ser não pode ser vivida senão como uma relação trans-histórica", e acrescenta ele, diante da pergunta pela possibilidade da validade trans-histórica de um pensamento que se produz e desaparece na história,

> O insuperável não pode ser o saber, mas a instauração na história de uma relação absoluta e não contemplativa com o absoluto que foi realizado na história. No lugar do saber que dissolva o pensador, este é quem dá testemunho de seu próprio pensamento. Isto é, dar testemunho dele são uma e a mesma coisa. (SARTRE, 1972, p. 169).

Podemos compreender também o motivo de o romance, enquanto forma, agregar à própria forma essa determinação, ao configurar a vida do indivíduo que segue no

---

[113] KIERKEGAARD, S. *Do desespero silencioso ao elogio do amor desinteressado*. Álvaro Valls (org.). Porto Alegre: Escrituras, 2004, p. 26. Em OC III, 1970, p. 40.
[114] OC IV, 1970, p. 8.

caminho do autoconhecimento e que também enfrenta a busca e a luta do absoluto no tempo, e essa experiência, essa luta contra o tempo, é primordial no romance, segundo Lukács, pois este é a forma que, "busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida" (LUKÁCS, 2000, p. 60), o que converge aqui também com Kierkegaard, para o qual, de acordo com Sartre (1972, p. 175), "viver a contingência é superá-la: o homem, singularidade irremediável, é o ser pelo qual o universal vem ao mundo e pelo qual o acaso constitutivo toma, desde o momento que é vivido, figura de necessidade"; assim demonstra Lukács, que a forma biográfica encontra o termo necessário à configuração romanesca, nesse sentido, podemos dizer que o romance é narração de um processo vital, é um movimento, problemático, é verdade, mas é também "oscilação segura, entre ser e devir". (LUKÁCS, 2000, p. 73).

Na forma biográfica a conhecida afirmação kierkegaardiana de que a verdade é a subjetividade apresenta ampla ressonância, "pois o personagem central da biografia é significativo apenas em sua relação com um mundo de ideais que lhe é superior, mas este, por sua vez, só é realizado através da vida corporificada nesse indivíduo e mediante a eficácia dessa experiência" (LUKÁCS, 2000, p. 78), nesse sentido diz Kierkegaard (2002, p. 167), pela pena do pseudônimo Johannes Climacus, "para a reflexão subjetiva, a verdade é a apropriação, a interioridade, a subjetividade".[115]

O romance configura a busca do sujeito,que se traduz em autoconhecimento, e quando o mundo das convenções, em suas estruturas, exclui de si toda ligação à alma, de acordo com Lukács, essa é a forma que logrou alcançar a objetividade exigida para a grande épica no exato dado histórico de sua configuração: sujeito problemático e mundo contingente, que "são realidades mutuamente condicionantes" (LUKÁCS, 2000, p. 79), sua validade reside nisso pois em termos histórico-filosóficos, alcança "o verdadeiro estado do espírito contemporâneo" (LUKÁCS, 2000, p. 73); um mundo de convenções que expulsa o sentido e coloca o problema no indivíduo, e aqui o romance encontra seu elemento vital, responsável pela estruturação de toda a realidade de sua configuração:

[115] KIERKEGAARD, S. *Post-scriptum aux Miettes philosophiques*. Paris: Gallimard, 2002. Na obra póstuma *Ponto de vista explicativo da minha obra como escritor*, Kierkegaard afirma que o *Post-scriptum*, publicado em 1846, "constitui, para voltar a dizê-lo, o ponto crítico da obra inteira".

> 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 cativeiro na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. (LUKÁCS, 2000, p. 82).

Porém, esse autoconhecimento não garante o encontro da pátria perdida da alma, antes é uma negação do sujeito frente às estruturas que não lhe dizem mais respeito, pois não há nada nelas que esteja próximo a alma, estruturas baseadas no mundo das convenções,[116] em "complexos de poder alheios", aos quais o sujeito tenta impregnar com "conteúdos de sua aspiração [Sehnsucht]" (LUKÁCS, 2000, p. 75),[117] nesse caminho, que determina as experiências vitais de sua existência, o que alcança é o vislumbre do sentido, e que, entretanto, é "a única coisa digna de investimento de toda uma vida, a única coisa pela qual essa luta vale a pena". (LUKÁCS, 2000, p. 82).

O processo que indica esse vislumbre, que segundo o autor "abrange toda uma vida humana", adquire um tom pesado, quase melancólico, na argumentação do jovem Lukács (2000, p. 82) ao constatar que, "só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido de sua vida". Mesmo assim, diante da clara consciência dessa calamitosa caminhada, não é possível fugir dessa luta, e a isso corresponde o pagamento do tributo de uma ignominiosa renúncia e capitulação diante do mundo. Dessa forma, uma vivência fundamental que Lukács viu nas obras de Tolstói, e que desenvolveu na tipologia, é a experiência decisiva de um sentido para a vida alcançada, em geral, nos momentos de morte.

Para além da vivência sem substância do mundo da convenção, Lukács (2000, p. 156) situa a vivência entreaberta pelo romance como a possibilidade de um vislumbre, fugidio e errático, do sentido verdadeiramente essencial na vida que é atribuído aos momentos de morte, vejamos:

---

[116] Vedda (2006, p. 60) nos informa que, "a filosofia juvenil de Lukács, particularmente a partir da Primeira Guerra Mundial, insiste em enfrentar um mundo de instituições [*Gebilden*] coisificadas – o mundo do espírito objetivo". Márkus (1983, p. 17 ss.) também aponta essa tematização ao abordar a questão da "problematização" do indivíduo moderno, em contraste com o grego, na sua relação com a cultura. Segundo ele, o jovem Lukács viu que, "o indivíduo torna-se dependente de um sistema impessoal, de instituições mortas baseadas sobre relações de mercadoria (commodity) e dinheiro".

[117] LUKÁCS, G. *Die Theorie des Romans*.Neuwied: Luchterhand, 1974, p. 64.

> Em grandes momentos, bastante raros – em geral momentos de morte –, abre-se ao homem uma realidade na qual ele vislumbra e apreende, com uma fulgência repentina, a essência que impera sobre ele e ao mesmo tempo em seu interior, o sentido de sua vida. Toda a vida pregressa submerge no nada diante dessa vivência, todos os seus conflitos, sofrimentos, tormentos e erros por eles causados manifestam-se inessenciais e rasteiros. O sentido é manifestado, e os caminhos rumo à vida viva são franqueados à alma.



No ensaio sobre Kierkegaard, em *A alma e as formas*, Lukács diz que, "o gesto reage sobre a alma, mas esta, por sua vez, age no exterior sobre o gesto que deseja dissimular, ela brilha através dele, e nenhum dos dois, nem o gesto e nem a alma, é capaz de persistir durante toda uma vida, em uma rigorosa pureza, separada da outra". (LUKÁCS, 1974, p. 68). Nesse sentido, podemos ver na separação entre vida e essência, alma e gesto indícios da fragmentação do mundo, tema introduzido nos ensaios de *A alma e as formas*, que Lukács retoma em *A teoria do romance*, e nesta podemos ler, relacionando a formulação no ensaio sobre Kierkegaard que "[...] o antigo paralelismo entre estrutura transcendental no sujeito configurador e no mundo exteriorizado das formas consumadas está rompido, que os fundamentos últimos da configuração foram expatriados". (LUKÁCS, 2000, p. 37).

As consequências dessa formulação levam diretamente a conclusão da necessidade da forma épica moderna, o romance, como forma que logra em captar o "espírito da época", ao caracterizar-se, em seu desenvolvimento, sua história, como forma biográfica, em processo, o devir, ou seja, uma problematização entre ser e devir aberta ao futuro. A narrativa configurada no romance é o afloramento "em símbolo do essencial que há para dizer" (LUKÁCS, 2000, p. 90), em relação ao momento histórico-filosófico.

Diferente do drama moderno, onde o herói não pode colocar sua alma à prova – pois disso derivaria sua *falta de estilo,*[118] o romance é a forma adequada a essa exposição da experiência da alma, desenvolvimento não encontrado também na epopeia, pois nessa – seja a de Homero, seja a de Dante – há uma caminhada, heroica é verdade, mas seus heróis seguem um caminho envolto em uma "atmosfera de segurança",[119] essa

[118] Diz Lukács (2000, p. 91) que, "a mais essencial e intrínseca falta de estilo do drama moderno, sobretudo o de Ibsen, é que seus principais personagens têm de ser postos à prova [...]".
[119] Na edição brasileira página 88; no original, página 75. LUKÁCS, G. *Die Theorie des Romans*. Neuwied: Luchterhand, 1974.

atmosfera [Atmosphäre] é o que desaperece nos romances, por isso seu herói pode experimentar sua própria alma: ele está só, e nenhum deus lhe vai traçar o caminho a ser percorrido. Para nós esse é um elemento importantíssimo na determinação de Lukács: nos romances, ou seja, no desenvolvimento épico decisivo da modernidade, essa "atmosfera de segurança" afiançada na presença divina dos deuses desaparece. É o que torna o novo mundo "mais rico em dádivas e perigos" (LUKÁCS, 2000, p.31) que o mundo das epopeias.

Ao desprender-se do mundo do além, como no caso de Dante, o homem torna-se solitário, no mundo do aquém, uma individualidade que tem de traçar seu próprio caminho, em busca do autoconhecimento, como afirma Lukács, esse é o percurso do herói problemático; diante do conhecido ponto de vista hegeliano (HEGEL, 2004, p. 138): "uma das colisões mais apropriadas e mais comuns do romance é, por isso, o conflito entre a poesia do coração e a prosa oposta das relações, bem como da contingência de circunstâncias externas", podemos notar que nenhum dos heróis dos romances da tipologia lukacsiana efetuou uma conciliação completa ou orgânica com essa realidade prosaica, não integram uma totalidade homogênea, são expatriados de um sentido vivo, como Lukács (2000, p. 90-91) afirma de forma lapidar:

> O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, este sucumbiria ao nada da inessencialidade – tudo isso redunda numa única e mesma coisa, que define os limites produtivos, traçados a partir de dentro, das possibilidades e configuração do romance e ao mesmo tempo remete inequivocamente ao momento histórico-filosófico em que os grandes romances são possíveis [...].

O nobre *Dom Quixote*, diante de um mundo estranho aos ideais de cavalaria enlouquece, Frédéric Moreau vive entre a esperança e a recordação, e também diante do mundo sem alma da cultura os heróis de Tolstói são homens integrados à natureza pura e não corrompida pelos valores das relações sociais interpessoais, o componente dissonante é Wilhelm Meister, como a tentativa de configurar uma experiência, por sua natureza conciliatória ideal e pela força da realidade do mundo convencional, que era impossível de ser configurada em sua época, portanto problemática,

> Aqui é também a mentalidade utópica do escritor que não suporta limitar-se à reprodução da problemática dada pelo tempo e contentar-se com o vislumbre e a vivência subjetiva de um sentido irrealizável; que o obriga a pôr uma experiência puramente individual, talvez universalmente válida em postulado, como sentido existente e constitutivo da realidade. (LUKÁCS, 2000, p. 150).

O Lukács maduro (2000, p. 16) do prefácio de 1962 acerta, portanto, ao afirmar que a *Teoria do romance* tem um caráter subversivo, "sua oposição ao vazio cultural do capitalismo não contém nenhuma simpatia pela "miséria alemã" e seus resíduos no presente", nenhum de seus heróis, com a exceção de Wilhelm Meister, acomoda-se ao tempo presente, em sua homogeneizante hostilidade à vida, todos eles tem uma latente aspiração, uma nostalgia, por uma realidade na qual o cotidiano não seja um desenrolar homogêneo de leis sociais, e em última análise, econômicas convencionais. Aspiram a um mundo no qual alma e ideia, eu e mundo, se aproximem novamente.

❖

O que Lukács vislumbra em Dostoiévski é um mundo novo, "o significado da obra de Dostoiévski consiste em que nela é representada a esfera da "realidade da alma" como sendo a única e verdadeira realidade ou o retorno de um novo épos". (MACHADO, 2004, p. 56). Nessa convicção enraizam-se os esforços de Lukács para levar a cabo uma grandiosa análise da obra do romancista russo; dessa empreitada tem-se, além da *Teoria do romance*, considerada como uma primeira parte, e as *Anotações sobre Dostoiévski*, um conjunto de notas e esboços que apontam para essa análise sistemática, que, no entanto, permaneceu fragmentária.[120]

Existe, portanto o vislumbre de uma esperança, um momento utópico do futuro que não podia ser determinado, uma abertura a algo então novo, que deixaria para trás o mundo inessencial da mera convencionalidade. Diz ele no fim da *Teoria do romance* (LUKÁCS, 2000, p. 161), em relação à obra de Dostoiévski,

---

[120] LUKÁCS, G. *Dostojewski, notizen und entwürfe*. J. C. Nyíri (Org.). Budapeste: Lukács Archiv, 1985. Trad. it. Michele Cometa. Milão: SE, 2000. Essas *Anotações sobre Dostoiévski* são fundamentais para a compreensão do significado de Dostoiévski para o jovem Lukács, desse esboço sobressaem significativos apontamentos para a chamada "segunda" ética que Lukács almejava formular contrapondo-se sempre a "primeira" ética, grosso modo, ele contrapõe sempre a "realidade da alma" na "segunda" ética contra o dever para com as instituições, como o Estado por exemplo, da "primeira" ética. Sobre a "segunda" ética no jovem Lukács cf. MACHADO, C. E. J. *As formas e a vida*. São Paulo: ed. Unesp, 2004.

> E só então poderá ser tarefa de uma exegese histórico-filosófica proferir se estamos, de fato, prestes a deixar o estado da absoluta pecaminosidade ou se meras esperanças proclamam a chegada do novo – indícios de um porvir ainda tão fraco que pode ser esmagado, com o mínimo de esforço, pelo poder estéril do meramente existente.

Também na esperança reside uma inigualável força para o pensamento de Kierkegaard, conforme demonstra Adorno (2010, p. 331. Itálicos do autor), ao analisar a oposição kierkegaardiana ao saber especulativo, "o saber que ele combate é aquele que sabe que sempre foi assim: o saber que só se constrói *a posteriori*, que considera tabu tudo o que não existiu antes", e continua ele, "[...] contra esse saber paira a possibilidade: como esperança. Esperança, de acordo com Kierkegaard, é 'senso de possibilidade'".

O juízo adorniano (ADORNO, 2010, p. 331) é esclarecedor dessa dimensão, por vezes esquecida, do rechaço à acomodação ao presente, o elemento não conformista na filosofia de Kierkegaard: "o [aspecto] mundano que ele quer eliminar é a situação da falta de esperança: ante seu olhar, a existência toma a forma do inferno que ela é". Esse pensamento culmina em uma clara compreensão do nível de desenvolvimento capitalista do presente e configura-se a partir desse nível como crítica: "a doutrina kierkegaardiana da esperança protesta contra a seriedade da mera reprodução da vida, na qual a própria vida vai ao fundo: protesto contra um mundo que se determina pela razão calculadora da troca e que nada dá sem um equivalente". (ADORNO, 2010, p. 331). Algo que podemos ver expresso, através da nostalgia, já em sua *Dissertação* sobre a ironia (KIERKEGAARD, 2006, p. 279),

> A ironia como momento dominado, mostra-se em sua verdade justamente nisso: que ela ensina a realizar a realidade, a colocar a ênfase adequada na realidade. Daqui não se segue, de jeito nenhum, a conclusão bem saintsimoniana de que se deva idolatrar a realidade, ou negar que há em cada homem, ou deveria haver, uma nostalgia por algo mais alto e mais perfeito. Mas esta nostalgia não pode esvaziar a realidade, muito pelo contrário, o conteúdo da vida tem de ser um verdadeiro e significativo momento numa realidade mais alta, cuja plenitude atrai a alma.

Com a constatação de que Lukács antevia a possibilidade da chegada de um novo momento do desenvolvimento cultural e espiritual na análise da forma na obra de Dostoiévski, chegamos ao final do trabalho; diversas tendências confluiam em seu pensamento até então, especificamos a vertente kierkegaardiana presente em *A teoria do romance*. Essa perspectiva lukacsiana de juventude que reuniu pensamentos de diversos matizes teve seu próprio desenvolvimento, no qual tiveram importância capital Kant e Hegel, os românticos, Simmel e Weber, e também Kierkegaard, tanto na esfera teórica quanto na esfera mais pessoal.[121]

Sabe-se que é nesse universo intelectual que Lukács dedicou-se ao rigoroso estudo de Hegel e aos textosde Marx disponíveis até então, que nosso autor caminha rumo ao ingresso no Partido Comunista da Hungria em dezembro de 1918, com a decisão resoluta do engajamento na revolução proletária, decisão mantida firmemente ao longo de toda a vida. Com o desenvolvimento marxista de seu pensamento Lukács faria ainda a crítica de suas obras de juventude, e produziria grandes obras.[122]

O desenvolvimento posterior de Lukács nos trilhos do marxismo ainda guardaria importantes traços desse período de um anticapitalista romântico – nos termos de Michael Löwy[123] – com os textos que compõe *Tática e ética*, publicado em 1919, e mesmo depois desse período, que Lukács (2003, p. 2) iria denominar como seus "anos de aprendizado do marxismo"; posteriormente Lukács fez as conhecidas autocríticas desse período de sua obra, como mencionamos por exemplo, nos prefácios da década de 1960 de *Teoria do romance* e *História e consciência de classe.*[124]

---

[121] De acordo com Machado (2004, p. 17), em *A alma e as formas*, por exemplo, "a recíproca interação de questões biográfico-existenciais e problemas teóricos é uma exigência do próprio objeto".

[122] A publicação de algumas de suas obras no Brasil, com traduções diretas do alemão, é relativamente recente: *A teoria do romance* em 2000; *História e consciência de classe* de 2003; com os *Prolegômenos para uma ontologia do ser social*, em 2010, a Boitempo editorial iniciou um conjunto de publicações que inclui, até agora, *O romance histórico*, de 2011, e *Lenin* em 2012. Ainda que Lukács seja conhecido, e estudado, há bastante tempo no Brasil, graças aos esforços de Carlos Nelson Coutinho, junto a José Paulo Netto e Leandro Konder, responsáveis pela publicação de vários livros de Lukács.

[123] Löwy (1979, p. 114. Itálicos do autor), diz, nesse sentido, que "*a fuga para o misticismo, o desespero suicida, o aristocratismo espiritual ascético, a visão trágica de mundo de Lukács, só podem ser compreendidos em relação à sua profunda recusa, radical, absoluta e intransigente do mundo burguês e inautêntico*".

[124] Ainda que a polarização entre o "jovem" ou "velho" Lukács esteja fora de questão, por perder assim a complexidade e riqueza do processo, o juízo de Tertulian (2008, p. 117) sobre a *Teoria do romance* é inteiramente justo: "a continuidade e a descontinuidade se entrelaçam inextricavelmente durante a evolução do pensamento estético de Georg Lukács. E, mesmo se ele, resolutamente, se distanciou da *Teoria do romance*, ela permanece uma de suas obras mais belas e mais significativas".

7 REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W *Kierkegaard*: construção do estético. Trad. Álvaro L. M. Valls. São Paulo: ed. UNESP, 2010.

_____. *Notas de literatura* I. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003.

ALMEIDA, J. M; VALLS, A. L. M. *Kierkegaard*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. (Passo-a-Passo, 78).

AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2001. 4. ed.

BRUN, Jean. Introduction. In: Kierkegaard, S. *Oeuvres complètes*, vol. XVI. Trad. Paul-Henri Tisseau e Else Marie-Jaquect Tisseau. Paris: L'Orante, 1971.

D'ANGELO, P. *A estética do romantismo*. Lisboa: Estampa, 1998.

DESCARTES, R. *Princípios de filosofia*, 1ª parte, 1. Disponível em: <htttp://fr.wikisource.org/wiki/Les_Principes_de_la_philosophie>. acesso em 16 jun. 2012.

FILHO, A. V. da Silva. *Dialética e formalismo conceitual*: sobre as contradições internas à *Teoria do romance*. 2011. 228 f. Tese (doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

FRANÇA, L. M. de. *Filosofia da história hegeliana*: Liberdade, Razão e Mundo Germânico. 2010. 256 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2010.

GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: 34, 2009. 2. ed.

_____. *Escritos sobre arte*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. 2. ed.

GOLDMANN, L. *Kierkegaard Vivant*. Maheu, R. (Org.). Paris: Gallimard, 1966.

_____. *Recherches dialectiques*. Paris: Gallimard, 1959.

HEGEL, G. W. F. *Fé e Saber*. Trad. Oliver Tolle. São Paulo: Hedra, 2007.

_____. *Cursos de Estética*. Vol. IV. Trad. Marco A. Werle. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. *Cursos de Estética*. Vol. II. Trad. Marco A. Werle. São Paulo: Edusp, 2000.

HEINE, H. *Os deuses no exílio*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

HELLER, A. El fundador de escuela. In: *György Lukács*: ética, estética y ontología. VEDDA, M.; INFRANCA, A. (Org.). Buenos Aires: Colihue, 2007.

INFRANCA, A. Estudio preliminar. In: VEDDA, M. *La sugestión de lo concreto*. Buenos Aires: Gorla, 2006.

INFRANCA, A.; VEDDA, M. Introducción. In: Lukács, G. *Táctica y ética. Escritos tempranos* (1919-1929). Buenos Aires: El cielo por asalto. 2005.

KIERKEGAARD, S. *O conceito de angústia*. Trad. Álvaro Valls. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: São Francisco, 2010.

_____. *Migalhas Filosóficas ouumbocadinho de filosofia de João Clímacus*. 2. ed. Trad. Ernani Reichmann e Álvaro Valls. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. *O Conceito de Ironia, constantemente referido a Sócrates*. 3. ed. Trad. Álvaro Valls. Bragança Paulista: São Francisco, 2006.

_____. *Do desespero silencioso ao elogio do amor desinteressado*. Álvaro Valls (Org. e Trad.). Porto Alegre: Escritos, 2004.

_____. *É preciso duvidar de tudo*. Trad. Silvia Saviano Sampaio e Álvaro Valls. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Post-scriptum aux Miettes philosophiques*. Trad. Paul Petit. Paris: Gallimard, 2002.

_____. *Ponto de vista explicativo de minha obra como escritor*. Trad. João Gama. Lisboa: 70, 1986.
_____. *Oeuvres complètes de Soren Kierkegaard*. Trad. Paul-Henri Tisseau e Else Marie-Jaquect Tisseau. Paris: L'Orante, 1966-1986. 20 volumes.
KRACAUER, S. Recensión de Georg von Lukács, *Theorie des Romans*. Trad. cast. Juan José Sebreli, Barcelona: Edhasa, 1971.
LE BLANC, C. *Kierkegaard*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. (Figuras do Saber).
LÖWY, M. *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen*. 9. ed. São Paulo: Cortez, 2009.
_____. *Romantismo e messianismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
_____. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários*. São Paulo: LECH, 1979.
LUKÁCS, G. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
_____. *Escritos de Moscú*. Trad. Miguel Vedda e Martín Koval. Buenos Aires: Gorla, 2011.
_____. Posfácio. In: Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. 2. ed. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: 34, 2009.
_____. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. *Revista UFG*, Trad. de Mario Luiz Frungillo. Goiânia, v. 10, n. 4, p.104-121, 2008.
_____. *Journal*: 1910-1911. Trad. Akos Ditroy. Paris: Payot-Rivages, 2006.
_____. Da pobreza de espírito (1911). In: MACHADO, C. E. J. *As formas e a vida*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado. São Paulo: ed. Unesp, 2004.
_____. *História e consciência de classe*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
_____. *A teoria do romance*. Trad. José M. M. de Macedo. São Paulo: 34, 2000.
_____. *Dostoevskij*. Trad. Michele Cometa. Milão: SE, 2000.
_____. *Dostojewski, Notizen und Entwürfe*. J. C. NYÍRI (Org.). Budapeste: Lukács Archiv, 1985.
_____. *Epistolario* 1902-1917. Trad. Alberto Scarponi. Roma: Riuniti, 1984.
_____. *Philosophie de l'art* (1912-1914). Trad. Rainer Rochlitz e Alain Pernet. Paris: Klincksieck, 1981.
_____. *Littérature, philosophie, marxisme* (1922-1923). LÖWY, MICHAEL (Org.). Trad. Jean-Marie Brohm e Andreas Streiff. Paris: P.U.F, 1978.
_____. *Die Theorie des Romans*. Neuwied: Luchterhand, 1974.
_____. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Darmstadt: Luchterhand, 1974.
_____. *L'âme et les formes*. Trad. Guy Haarscher. Paris: Gallimard, 1974.
_____. *El asalto a razón*. Trad. de Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Economica, 1959.
_____. *Die Zerstörung der Vernunft*. Aufbau: Berlin, 1953.
_____. *Die Seele und die Formen*. Berlin: E. Fleishel, 1911. Disponível em: <http://www.archive.org/details/dieseeleunddiefo00lukuoft>. Acesso em: 21 nov. 2011.
_____. *Para unateoria de la historia de la literatura*. Trad. Miguel Vedda. Buenos Aires, sem data.
MACHADO, C. E. J. A exterritorialidade como condição do apátrida transcendental". In: *Significação*, 27. São Paulo: ECA/Annablume, 2007, p. 181-206.
_____. *As formas e a vida*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
MAAR, W. L. Adorno, semiformação e educação. In: *Educação e Sociedade*, Campinas, vol. 24, n. 83, p. 459-476, agosto, 2003.

_____. *O coração e as almas*: introdução à leitura da teoria da política em Lukács: 1918-1929. 1980. 225 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.
MÁRKUS, G. Life and the Soul: the Young Lukács and the Problem of Culture. In: Heller, A. (org.). *Lukács Reappraised*. New York: Columbia University Press, 1983.
MÉSZÁROS, I. *Para além do capital*. 1. ed. revista. São Paulo: Boitempo, 2011.
MESNARD, P. *Le vrai visage de Kierkegaard*. Paris: Beauchesne, 1948.
MESNARD, P. *Kierkegaard, sa vie, son oeuvre*. Paris: P.U.F., 1954.
NOVALIS. *Pólen*. 2. ed. Trad. Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.
POLITIS, H. *Kierkegaard*. Paris: Ellipses Édition, 2002.
ROCHLITZ, R. Introduction: Première esthétique. In: LUKÁCS, G. *Philosophie de l'art* (1912-1914). Paris: Klincksieck, 1981.
RODRIGUEZ, P. U. Escatologia kierkegaardiana: una ontologia del infierno. In: *Kierkegaard no nosso tempo*. VALLS, A. L. M; MARTINS, J. S. (Orgs.). São Leopoldo, 2010.
ROSS, J. *Tornar-se cristão*: o Paradoxo Absoluto e a existência sob juízo e graça em Søren Kierkegaard. São Leopoldo: Escola Superior de Teologia, 2007. Tese (doutorado em Teologia).
ROSS, J. Kierkegaard e a análise do desesperoentre o indivíduo e a sociedade. *Controvérsia*, v.5, n°3: 08-18, set-dez, 2010.
SARTRE, J. P. *Situations philosophiques*. Paris: Gallimard, 1972.
SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
SILVA, A. A. da. O Interessante em Friedrich Schlegel. *Transformação*, Marília, v. 34, p. 75-94, 2011.
_____. O lirismo em György Lukács. *Kriterion* (UFMG. Impresso), v. 119, p. 93-113, 2009.
_____. A evolução do conceito de ironia romântica no jovem György Lukács. *Cadernos de Filosofia Alemã*, São Paulo, v. 9, 2007, p. 49-70.
_____. O símbolo esvaziado: a Teoria do Romance do jovem György Lukács. *Transformação*, Marília, v. 29, n. 1, p. 79-94, 2006.
SILVA, F, LEOPOLDO E. Kierkegaard: o indivíduodiante do absoluto. *CULT*, dossiê Kierkegaard, n° 116 – agosto/2007, p.58-61, São Paulo: Bregantini.
SZONDI, P. *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Paris: Gallimard, 1974.
TERTULIAN, N. *Georg Lukács*: etapas de seu pensamento estético. São Paulo: Ed. Unesp, 2008.
_____. Préface. In: Lukács, G. *Journal*: 1910-1911. Trad. Akos Ditroy. Paris: Payot-Rivages, 2006.
TOLSTÓI, L. *Senhor e servo e outras histórias*. Trad. Tatiana Belinky. Porto Alegre: 2011.
VALLS, A. L. M. Apresentação. In: ADORNO, T. W. *Kierkegaard*: construção do estético. São Paulo: ed. Unesp, 2010.
_____. Apresentação. In: KIERKEGAARD, S. *Migalhas Filosóficas ou um bocadinho de filosofia de João Clímacus.* 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
_____. Apresentação. In: KIERKEGAARD, S. *O Conceito de Ironia, constantemente referido a Sócrates*. 3. ed. Bragança Paulista: São Francisco, 2006.
_____. *Do desespero silencioso ao elogio do amor desinteressado*. Porto Alegre: Escritos, 2004.
_____. *Entre Sócrates e Cristo*. Porto Alegre: Ed. PUCRS, 2000. (Filosofia 113).

VEDDA, M. *La Sugestión de lo Concreto*. Buenos Aires: Gorla, 2006.
VERGOTE, H. *Sens et répétition*: essai sur l'ironie kierkegaardienne. Tomo I, Paris: CERF, 1982, p.169-180.
WEBER, M. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. Trad. José M. M. de Macedo. São Paulo: Companhia das letras, 2004.