

GUSTAVE FLAUBERT E O CASTIGO HISTÓRICO DO MAU LEITOR: LEITURAS DE GEORG LUKÁCS SOBRE A EDUCAÇÃO SENTIMENTAL EM DIÁLOGO COM DOLF OEHLER E THEODOR ADORNO

— MARIA ELISA PEREZ PAGAN

RESUMO

Este artigo propõe uma breve reflexão sobre as leituras de Flaubert realizadas por Georg Lukács ao longo de sua obra, a começar pela *Teoria do romance*, passando pelo *Romance histórico*, por “Balzac: Les Illusions Perdues?” e outras obras contemporâneas ou posteriores. O objetivo desse artigo é expor a mudança na posição que Flaubert ocupa na crítica literária de Lukács e contrapor-la à leitura de Dolf Oehler sobre o escritor francês, ao lado de discussões desenvolvidas por Adorno acerca das mudanças na crítica estética lukacsiana. De modo geral, nosso interesse, podemos dizer, relaciona-se com o tema do engajamento: *A educação sentimental* é um livro que expõe uma realidade estática de modo neutro e meramente ilustrativo, ou haveria, apesar da impotência de Frédéric, uma tomada de posição – e talvez um convite à ação – frente aos acontecimentos narrados?

Palavras-chave: Gustave Flaubert; Georg Lukács; Engajamento.

ABSTRACT

This article aims to expose a brief reflection concerning the readings of Flaubert made by Georg Lukács throughout his work, starting with the Theory of the novel, passing through the Historical novel, then with “Balzac: Les Illusions Perdues?” and other contemporary or later works. The objective of this article is to expose the change in the position that Flaubert occupies in Lukács’ literary criticism and to contrast it with Dolf Oehler’s reading of the French writer, alongside discussions developed by Adorno about the changes in Lukacsian aesthetic criticism. In general, our interest is related to the theme of commitment: Sentimental education is a book that exposes a static reality in a neutral and merely illustrative way, or would there be, despite Frédéric’s impotence, a position on the narrated events, maybe even a call to action?

Keywords: Gustave Flaubert; Georg Lukács; Commitment.

INTRODUÇÃO – FRÉDÉRIC MOREAU, UM TURISTA

Os tambores tocavam a carregar. Gritos agudos, hurras de triunfo erguiam-se. Um remoinho permanente fazia oscilar a multidão. Frédéric, apanhado entre duas massas compactas, não se mexia, aliás fascinado, e divertindo-se imenso. Os que caíam feridos, os mortos ali estendidos não pareciam verdadeiros feridos, nem verdadeiros mortos. Parecia-lhe estar assistindo a um espetáculo. [...] Os soldados de linha tinham desaparecido, e os municipais estavam agora sozinhos na defesa da delegacia. Uma onda de intrépidos avançou pela escadaria; caíram, outros os substituíram; e a porta, abalada pelos golpes de barra de ferro, repercutia; os municipais não cediam. Mas uma caleche carregada de feno, que ardia como gigantesca tocha, foi arrastada para junto da parede. Não tardaram a trazer molhos de lenha, palha, um barril de espírito de vinho. O fogo subiu ao longo da cantaria; o edifício começou a fumar por todos os lados; e ao alto, com um ruído estridente, surgiram grandes chamas entre os balaústres do terraço. O primeiro andar do Palais-Royal enchera-se de guardas nacionais. Disparava-se de todas as janelas da praça; as balas assobiavam; a água da fonte rebentada misturava-se ao sangue, fazia poças no chão; escorregava-se, na lama, sobre peças de vestuário, capacetes, armas; Frédéric sentiu debaixo do pé uma coisa mole; era a mão de um sargento, de capote cor de cinza, caído no enxurro, com o rosto para baixo. Novos bandos de populares continuavam chegando, empurrando os combatentes para a delegacia. O tiroteio tornava-se mais cerrado. Os armazéns de vinho estavam abertos; ia-se lá, de quando em quando, fumar uma cachimbada, beber um chope, para depois voltar ao combate. Um cão perdido uivava. Dava vontade de rir. (FLAUBERT, 2015, p. 302-303)

A educação sentimental, romance escrito entre os anos de 1864 e 1869, possui uma das mais famosas representações literárias dos conflitos de 1848 na França. O trecho acima refere-se ao embate de fevereiro, início das manifestações contra a Monarquia de Julho. Como pode-se observar, a cena não é narrada do ponto de vista de um participante ativo da revolução, mas de alguém que foi levado pela multidão dos Champs-Élysées ao Palais-Royal praticamente ao acaso. Apesar de Frédéric Moreau, herói da *Educação*, possuir opiniões duras sobre a monarquia e simpatizar sempre com os republicanos, ele não possui a mesma inclinação à ação que seus amigos Hussonet, Sénécal e sobretudo Dussardier, que se transforma em mártir ao fim do romance. Frédéric tinha outros planos para o dia da revolução: o de finalmente encontrar a senhora Arnoux, esposa de seu amigo e grande amor de sua vida, em uma *garçonnière* especialmente preparada para

a ocasião. Mas, por aparente ironia do destino (“aparente”, pois nenhum acaso é gratuito nesse livro, como veremos adiante), o filho da senhora Arnoux adoece, o que a faz desistir da traição; enquanto isso, Frédéric ansiosamente espera pela moça durante toda a tarde, ao mesmo tempo que desvia dos caminhos que levam à Praça do Panthéon para evitar o risco de encontrar algum de seus amigos revolucionários e ser levado para a manifestação contra a sua vontade. Segundo Dolf Oehler em “Crítica do consumo puro: Flaubert e os iluminados de Fontainebleau” (1999), Flaubert constrói nessa cena duas atmosferas de ansiedade e de expectativa que são diferentes – de um lado o jovem apaixonado prestes a consumir o amor pela mulher ideal, do outro os insurgentes apaixonados rumo a uma revolução –, mas cuja composição sugere uma relação de correspondência. Segundo o autor, “Frédéric corporifica as ilusões de 1848 no terreno em que elas pareciam mais inocentes: *in eroticis*” (1999, p. 316). Essa correspondência – a simetria entre os ânimos revolucionários que movem a história e o sentimento tão íntimo de um jovem por uma mulher mais velha – está no centro daquilo que Oehler identifica como a força crítica do romance.

Quando percebe que a senhora Arnoux não irá ao encontro marcado, Frédéric deseja se vingar; convida, então, a cortesã Rosanette para ir à *garçonière* que havia preparado para a outra. No dia seguinte, Frédéric desperta escondendo as lágrimas para sua nova amante; a cena encerra o capítulo e somos, no capítulo que segue, arrastados com Frédéric até o Palais-Royal no dia 25 de fevereiro. O trecho que citamos acima retrata o momento no qual o personagem chega ao centro do conflito, anestesiado tanto pela rejeição da senhora Arnoux quanto pelo súbito deleite que passa a sentir nesse ambiente caótico; de certa forma, o modo como a revolução é capaz de entretê-lo talvez o impeça de encarar de frente a desilusão amorosa, como se uma paixão pudesse ser intercambiada por outra. Essa, aliás, é uma característica de Frédéric apontada por Oehler como fundamental: a facilidade com a qual o personagem troca os objetos de sua paixão por outros é fruto de sua postura diante da realidade como um “artista” ou um “esteta” (1999, p. 316); ou, como irá concluir mais adiante: como um *turista*.

A caracterização de Frédéric como turista fica evidente no trecho citado: o jovem simplesmente segue as massas, sem saber para onde está indo; diverte-se com tudo o que vê ao seu redor de modo distanciado, sem comover-se com os mortos e com a violência que presencia. A cena descreve acontecimentos bárbaros ao lado dos mais

banais – o tropeço na mão de um cadáver, insurgentes tomando chope, o uivo de um cão – de modo equivalente, o que pode ser entendido como uma maneira de expressar, através do estilo indireto livre, o ânimo com o qual o próprio Frédéric observa esses acontecimentos que, apesar de tão distintos, são vistos de modo igualitário: assim como a narrativa não gasta mais tempo em um cadáver do que com os jovens que tomam chope ao lado dele, Frédéric também gasta a mesma quantidade de tempo para contemplar um e outro. A “vontade de rir” que ele sente ao assistir o sangrento combate que lhe aparece como um “espetáculo”, podemos dizer, não surge pela visão de algum elemento específico; Frédéric parece não observar detidamente nenhum deles (“os mortos ali estendidos”, por exemplo, não lhe pareciam “verdadeiros mortos”). O riso surge da justaposição desierarquizada de todos esses acontecimentos incongruentes numa mesma cena e ao mesmo tempo; um riso, aliás, que o leitor é convidado a compartilhar com o herói ao ler tal cena. Essa postura de turista, segundo Oehler, é observável sobretudo quando, justamente entre fevereiro e junho, ele e sua amante fogem dos conflitos de Paris em direção ao paraíso *kitsch* da floresta de Fontainebleau. Durante a estadia do casal, percebemos que a postura distanciada de Frédéric diante dos quadros, dos objetos luxuosos do castelo e da natureza exuberante – a postura, enfim, do turista que embarca em uma viagem como mero espectador – não é diferente daquela que o personagem adota diante de acontecimentos absolutamente fundamentais para o momento histórico no qual ele se insere.

A passividade que Flaubert concede aos personagens em suas obras é o que garante, podemos afirmar, a posição tão importante do escritor nas reflexões estéticas de Georg Lukács, tanto pela admiração quanto pela crítica. Flaubert revela, em *A educação sentimental*, uma capacidade impressionante de atrelar a vida mais íntima dos personagens a eventos históricos fundamentais da época, ainda que o faça a partir da narração da vida de personagens passivos e impotentes, aos quais está vetada a reflexão real sobre aquilo que pensam e sobre os discursos que reproduzem. Mais uma vez segundo Oehler, os personagens de Flaubert estão presos ao “palavrório” de 1848, que engloba tanto os lugares comuns nas discussões políticas quanto os ideais amorosos que desembocam no *kitsch*; “é a *blague*, não a violência”, escreve o crítico, “que parece ter sido sua verdadeira tentação naqueles dias” (1999, p. 314). Por esse caráter ambíguo dos romances de Flaubert, as opiniões de Lukács sobre o escritor francês se transformaram ao longo do tempo: em suas obras de orientação marxista, encontramos uma crítica contundente – afinal, há nos

romances sociais de Flaubert a negação de qualquer possibilidade real de ação –, que contrasta com a importância central do autor em *A teoria do romance*, em que *A educação sentimental* aparece como obra exemplar do gênero. Dito isso, nos propomos a realizar brevemente nesse artigo uma reflexão sobre as leituras de Flaubert realizadas por Georg Lukács ao longo de sua obra, a começar pela *Teoria do romance*, passando pelo *Romance histórico*, por “Balzac: Les Illusions Perdues?” e outras obras contemporâneas ou posteriores. O objetivo desse artigo é expor a mudança na posição que Flaubert ocupa na crítica literária de Lukács e contrapô-la à leitura de Dolf Oehler sobre o escritor francês, ao lado de discussões desenvolvidas por Adorno acerca das mudanças na crítica estética lukacsiana. De modo geral, nosso interesse, podemos dizer, relaciona-se com o tema do engajamento: *A educação sentimental* é um livro que expõe uma realidade estática de modo neutro e meramente ilustrativo, ou haveria, apesar da impotência de Frédéric, uma tomada de posição – e talvez um convite à ação – frente aos acontecimentos narrados?

ROMANTISMO DA DESILUSÃO

Primeira obra do autor dedicada ao estudo sistemático da literatura, *A teoria do romance* coloca *A educação sentimental* como o maior exemplo de seu gênero: segundo o jovem Lukács, ela seria “o mais típico romance do século XIX no que se refere a problemática da forma romanesca” (2015, p. 132). Escrita em 1916 com um estilo ensaístico muito particular que será abandonado em suas obras de orientação marxista, *A teoria do romance* apresenta uma tipologia literária que tem como base a construção de uma relação tanto de oposição quanto de convergência entre epopeia grega e romance. Lukács está de acordo com a concepção hegeliana segundo a qual o romance seria a epopeia do mundo moderno, sendo por excelência o gênero capaz de retratar a história e os heróis da sociedade burguesa. Ambos os gêneros são considerados, portanto, como formas épicas que “não diferem pelas intenções configuradoras”, escreve o crítico, “mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração” (idem, p. 55). Ao mesmo tempo, apesar de possuírem uma função épica análoga, epopeia e romance tem origem em mundos fundamentalmente distintos: enquanto a epopeia grega tem em sua base a vida em comunidade e plena de sentido, o romance tem como princípio motor a desconexão total entre vida e essência em uma sociedade alienada. O mundo burguês estaria, portanto, em um extremo oposto, no ápice de um processo de decadência no qual todo o sentido imanente foi perdido.

Na tipologia de Lukács, surgem dessa cisão duas tendências distintas: o idealismo abstrato e o romantismo da desilusão. Enquanto o primeiro é caracterizado pelo exemplo paradigmático de *Dom Quixote*, no qual o herói age paralelamente em uma cópia distorcida da realidade (há uma reconstrução ilusória da correspondência entre vida e sentido), o segundo, como seu subsequente desenvolvimento, refere-se aos romances de desilusão tão comuns no século XIX. A perda do sentido imanente, ao contrário do que ocorre no idealismo abstrato, é vista de frente pelo herói e tomada como ponto de partida nesse tipo de romance; não há mais a sobreposição de um mundo ideal a um outro desencantado, mas um conflito entre os conteúdos que brotam do herói e os que são apresentados pelo mundo externo. A vida do herói, portanto, “é capaz de produzir todos os conteúdos da vida por si própria” e “pode ser integrada e perfeita, ainda que jamais entre em contato com a realidade externa e alheia” (idem, p. 118). Surge então a tendência a “esquivar-se de lutas e conflitos externos, de não acolhê-los” (idem), pois o mundo externo lhe aparece como caótico, imutável e “plenamente regido pela convenção”; há “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” (idem, p. 119). No romantismo da desilusão, por fim, há a representação de uma sociedade alienada na qual as leis que regem o mundo possuem um sentido identificado pelo herói como artificial, que ao reconhecer tal alienação recusa o mundo e passa a buscar um sentido somente em si próprio.

Dentre os romances de desilusão, *A educação sentimental* é, segundo o jovem Lukács, “o único que com a desolação em nada mitigada de sua matéria, alcançou a verdadeira objetividade épica” (idem, p. 132). Como nenhum outro, o romance de Flaubert teria sido capaz de representar tanto a fragmentariedade do mundo burguês quanto a desconexão entre essa realidade desintegrada e as aspirações dos personagens. “É o tempo”, diz o crítico, “que torna possível esse triunfo”, pois ele “ordena o caos aleatório dos homens e lhe empresta a aparência de uma organicidade que floresce por si” (idem, p. 132). Seria a representação do tempo como um “*continuum* concreto e orgânico” (idem, p. 133), o que faz com que esse fluxo desenfreado se torne o “princípio unificador da homogeneidade que lapida todos os fragmentos heterogêneos e os põe numa relação recíproca, se bem que irracional e inexprimível” (idem, p. 132). É esse *continuum* o que confere à *Educação* uma unidade.

E tal unidade seria oposta, segundo o crítico, justamente à *Comédia humana* de Balzac, cuja obra terá uma posição privilegiada em seus escritos posteriores. Para o jovem Lukács, cada romance isolado de Balzac é capaz de configurar uma unidade através de verdadeiros

feitos épicos, dado que elas colocam “o demonismo subjetivo-psicológico” da sociedade moderna como “princípio de toda ação humana essencial” (idem, p. 113). Essa dimensão épica, no entanto, vale somente para cada narrativa isolada, não à *Comédia Humana* como um todo. Ao jovem Lukács, a *Comédia humana* possuía uma totalidade abstrata: “epicamente configurado é somente o detalhe, o todo é apenas reunido”; nenhuma parte, vista a partir do todo, “tem uma necessidade real e orgânica de existência” (idem, p. 115). Mais adiante, ao contrapô-la diretamente à *Educação*, Lukács defende que enquanto o romance de Flaubert integra os personagens em um contexto histórico-social vivo e dinâmico – o *continuum* concreto e orgânico que já mencionamos – a totalidade aspirada pela *Comédia humana* é identificada como “um conceito abstrato ou uma unidade mentalmente pós-construída” (idem, p. 132).

Diferentemente do que observaremos nas obras posteriores de Lukács, na *Teoria do Romance*, portanto, é Flaubert quem alcança o “grande êxito” (idem, p. 136) de representar os sujeitos de seu tempo emaranhados em um contexto histórico-social orgânico. Isso ocorreria pois a existência desorientada desses personagens em um mundo caótico, no qual tudo é “fragmentário, triste e sem sentido”, está sempre irradiada “pela esperança ou pela recordação” (idem, p. 133). Seria através da esperança em um outro mundo e da recordação do que foi perdido que uma existência na qual vida e essência correspondam pode ser projetada, ainda que o seja pela ausência. Vale a pena transcrever os termos exatos do autor:

Em curioso e melancólico paradoxo, o fracasso é portanto o momento do valor; o pensamento e a vivência daquilo que a vida recusou é a fonte da qual parece jorrar a plenitude da vida. Configura-se a absoluta ausência de toda a satisfação do sentido, mas a configuração alça-se à realização rica e integrada de uma verdadeira totalidade da vida. (LUKÁCS, 2015, p. 133)

FLAUBERT E A DECADÊNCIA DO ROMANCE

Já em “Balzac: Les Illusions Perdues” (1965), os juízos estéticos sobre Balzac e Flaubert são drasticamente diferentes; a posição de ambos é quase invertida. Esse texto escrito em 1935 – pouco tempo antes do *Romance histórico*, finalizado entre 1936 e 1937 –, também trata dos romances de desilusão, mas de uma perspectiva bastante distinta. Para o crítico, Balzac criou em *Ilusões perdidas* “um novo tipo de romance de desilusão” – tradição que divide com Musset e Stendhal, não com Flaubert – que “supera em larga escala as formas que esse

tipo de romance assumiu no século XIX” (LUKÁCS, 1965, p. 114). Aludindo ao contexto histórico de modo mais claro, Lukács identifica nesses romances uma resposta, através da literatura, ao modo como os ideais revolucionários de 1789 haviam fracassado; em *Ilusões perdidas*, escreve o crítico, podemos ver, “pela primeira vez de modo completo, como a economia, o capitalismo, leva os ideais burgueses a uma trágica dissolução” (idem, p. 96). Ao contrário do que irá apontar em Flaubert mais adiante nesse capítulo, Balzac “não se satisfaz com reconhecer e exprimir essa trágica ou tragicômica situação social” (idem, p. 97); crítica que ficará mais clara em suas obras posteriores, a vantagem de Balzac estaria no fato de que ele não realiza um quadro estático de um mundo desencantado, mas narra, através das ações dos personagens e de acontecimentos relevantes, de que maneira o desenvolvimento do capitalismo dissolveu os ideais burgueses. Em resumo, Balzac narraria o processo social através do qual existiu tal dissolução ao invés de simplesmente descrever, como faria Flaubert, o resultado de tal processo.

Ao construir uma narrativa de desilusão, portanto, Balzac apresenta personagens capazes de agir, ainda que suas ações tenham um destino trágico. E, se eles podem agir, pode-se projetar a possibilidade de uma transformação social efetiva, mesmo que os personagens falhem nessa empreitada. Lukács conclui, citando Flaubert somente ao fim do ensaio: “Balzac mostra-nos o processo de formação do capitalismo no terreno do espírito, enquanto os seus sucessores, mesmo os maiores, como Flaubert, encontram-se como que diante de um fato consumado” (idem, p. 114). Para o Lukács de orientação marxista, não bastaria a projeção de um mundo que supera as contradições da sociedade burguesa através da esperança ou da recordação, como defendido na *Teoria*, se os personagens não são capazes de agir: é preciso que seja possível visualizar nas ações dos personagens o potencial para a transformação efetiva do mundo. É na narração de ações dentro de um processo social que residiria o caráter verdadeiramente épico do romance, o que fica claro também em outros textos fundamentais do autor como “Narrar ou Descrever?”, “O romance como epopeia burguesa” e, por fim, no *Romance histórico*.

Segundo Nicolas Tertulian, Lukács comenta, em uma carta a Béla Balázs datada em 31 de janeiro de 1940, tais mudanças em seus julgamentos literários causadas pela assimilação do marxismo: “Balzac passou para o lugar de Flaubert; Tolstoi, para o de Dostoievski; Fielding, para o de Sterne etc.” (LUKÁCS *apud* TERTULIAN, 2003, p. 175). No *Romance histórico*, primeira grande obra depois dessa nova fase, Lukács abandona a perspectiva idealista presente na *Teoria*, adotando uma postura materialista que se expressa na descrição objetiva e concreta dos eventos históricos que

deram origem e que influenciaram diretamente o gênero romance. Ao abordar Flaubert, Lukács interessa-se sobretudo por *Salambô* como um exemplo negativo de romance histórico. Segundo o crítico, o ódio de Flaubert pela sociedade burguesa haveria originado um desejo de escapismo, e seria essa recusa da realidade o que motivou o autor francês a escrever o romance. Lukács acusa Flaubert de, “por meio de uma arqueologia meticulosa”, tornar os objetos reais apenas “de maneira externa, decorativa e pictórica” (LUKÁCS, 2011, p. 232); para o crítico, o romance moderniza a psicologia dos personagens e interessa-se pela descrição dos acontecimentos históricos somente na medida em que eles podem proporcionar o mergulho em uma “fantasmagórica vida ilusória” (idem); o que lhe interessa, por fim, não seria mais que um “mundo de *trajes e decorações* historicamente exatas, uma mera moldura pitoresca no interior da qual se desenrola um enredo puramente moderno” (idem, grifo do autor). Essa é a ideia que está na base da crítica de Lukács contra o Naturalismo, segundo a qual seria um equívoco crer que a exatidão histórica ou arqueológica das descrições seria capaz, por si só, de conferir à obra literária um caráter verdadeiramente histórico.

É nesse sentido que a crítica aos romances sociais de Flaubert (*Madame Bovary*, *A educação sentimental* e *Bouvard e Pécuchet*) se desenvolve no *Romance histórico*. Lukács reconhece nesses romances uma “superioridade artística” se comparado à *Salambô*, dado que “a proporção entre o sentimento e o evento, entre o anseio e sua tradução em ações, corresponde ao caráter real, sócio-histórico do sentimento e do anseio”, opondo-se, portanto, ao puro exotismo do romance histórico de Flaubert. No entanto, as tendências naturalistas identificadas plenamente em *Salambô* já poderiam ser observadas, defende Lukács, em seus romances sociais. A observação de tais tendências já fora feita de outras formas tanto em “Balzac: Les Illusions Perdues” quanto em “Narrar ou Descrever?”; no *Romance histórico*, Lukács afirma que do profundo ódio de Flaubert contra a vida burguesa moderna – o mesmo que o motiva a escapar para Cartago em *Salambô* – faz com que ele concentre “sua ironia na figuração do cotidiano burguês, dos burgueses medianos.” “Como extraordinário artista realista que é”, Lukács continua, “ele chega a uma representação infinitamente nuançada da tristeza cinzenta que constitui um dos aspectos reais desse cotidiano” (LUKÁCS, 2011, p. 238); mas tais descrições, segundo o autor, não são organizadas por uma tomada de posição e não possuem um sentido verdadeiramente relevante. Assim como é observável em *Salambô*, existiria já nesses romances uma tendência a representar a mesquinhez da vida burguesa em detalhes que, apesar de acurados, não são relevantes nem do ponto de vista histórico, nem do ponto de vista do desenvolvimento da narrativa.

Seriam, portanto, inessenciais, aleatórios e passíveis de serem trocados por qualquer outra descrição, dado que não são determinantes para o desenrolar da ação. Por este motivo, Flaubert possuiria uma “limitação social, moral e ideológica”:

ele odeia de fato o presente capitalista, mas seu ódio não tem nenhuma raiz nas grandes tradições populares e democráticas do passado ou do presente e, por isso, nenhuma perspectiva de futuro. Seu ódio não se eleva historicamente acima do que ele odeia. (idem, p. 238-239)

Lukács, então, conclui: Flaubert é “um dos mais importantes precursores da desumanização da literatura moderna” (idem, p. 239). Tal opinião, amplamente exposta também em “Narrar ou Descrever?”, continuará a aparecer em “Kafka ou Thomas Mann?” (1969), texto que compõe *Realismo crítico hoje*. Trabalho publicado em 1957, Lukács escreve que o Naturalismo teria preparado o terreno para o caráter experimentalista das vanguardas, que adotariam em relação aos fenômenos modernos uma postura fundamentalmente não-crítica. “Para oferecer uma imagem real do mundo”, argumenta o crítico, “é preciso que o escritor tome um determinado partido diante da realidade efetiva na sua totalidade concreta” (LUKÁCS, 1969, p. 84); a atitude descritiva e passiva que Lukács acusa nos naturalistas teria como desenvolvimento subsequente a arte de vanguarda, cujo foco está sobretudo na forma literária e na liberdade total do artista para reproduzir o mundo de acordo com suas próprias aspirações. O autor da vanguarda, portanto, conscientemente desiste de construir uma narrativa que reflita a realidade de modo objetivo; ou, em outras palavras, “o reflexo da realidade objetiva subjetiva-se” (idem, p. 110). Dessa postura – e da supressão de todo o sentido imanente ao mundo que lhe dá origem – Flaubert teria se tornado um “profeta muito lúcido” (idem, p. 108). A propósito de *A educação sentimental*, Lukács escreve:

o romance propriamente dito, o romance realista, acaba sobre as barricadas, durante aquela noite em que Frédéric Moreau vê tombar Dussardier gritando *viva a República!* e encontra, sob o uniforme dum agente da polícia, Sénécal, o antigo adepto do “radicalismo”, o velho camarada de combate. O romance realista acabou. O que começa então para Moreau é já uma “busca do tempo perdido. (idem, p. 108)

O “militantismo ideológico e estético” (TERTULIAN, 2003, p. 169) que Lukács exprime no *Romance histórico* é presente também nesse texto, cujo comprometimento com o socialismo aparece como uma questão central. Em “Kafka ou Thomas Mann?”, o realismo crítico deve, necessariamente, posicionar-se frente ao socialismo, mesmo que não o faça de maneira direta; não haveria como existir um realismo que não lidasse com a existência do socialismo, pois isso apontaria para a incapacidade de observar verdadeiramente o destino da humanidade. Ao ignorar o socialismo, o escritor está fadado a observar e a representar o mundo de modo estático, como se o capitalismo fosse uma realidade imutável diante da qual só restaria, aos personagens impotentes, uma postura passiva. Há aqui um pressuposto a ser ressaltado, pois ilumina a crítica de Lukács a Flaubert a partir de seus escritos da década de 30: o de que se o escritor não integra à sua obra nenhuma possibilidade real de transformação – se ele vê e somente reproduz o caos da sociedade burguesa – ele está equivocado. Esse não é, para o Lukács maduro, um diagnóstico válido, mas sim um erro de análise. Flaubert e Kafka são escritores que, em razão da angústia que o mundo burguês lhes causa, foram incapazes de observar a realidade do modo que Lukács considerava verdadeiramente crítico. Kafka é realista ao conseguir dar forma a essa angústia que é fruto do mundo capitalista – assim como Flaubert é realista até o momento da morte de Dussardier – no entanto, a Lukács, eles não são críticos. O realismo de ambos possuiria, portanto, um ponto cego que residiria na incapacidade desses autores de perceber o que ultrapassa o capitalismo.

De modo geral, podemos notar que tanto a *Teoria do romance* quanto o *Romance histórico* e demais escritos que mencionamos compartilham uma concepção de literatura que observa a relação dialética entre forma literária e processo social. Ao longo das críticas feitas a Flaubert, nota-se que Lukács sempre buscou orientar seus juízos pela maneira como a literatura seria um veículo de mediação, cuja forma – nunca a mera tematização de conteúdos históricos, é preciso salientar – seria o que há de “verdadeiramente social na literatura” (LUKÁCS *apud* MACEDO, 2015, p. 176). O que se transformou drasticamente foi a visão do filósofo acerca do contexto histórico-social, motivo pelo qual seus juízos estéticos e seu interesse ao debruçar-se sobre as formas literárias sofreram uma transformação proporcionalmente drástica. Se em *A teoria do romance e Educação*, em toda a sua aridez e falta de perspectiva, foi considerada o exemplo paradigmático do gênero, era porque essa forma literária, como produto de uma sociedade decaída, só poderia expressar-se plenamente em uma obra que mimetizasse o mundo de modo igualmente decaído. Se superasse tal decadência, não seria mais um romance, mas sim um novo gênero até então desconhecido; profetizada por Dostoiévski, seria uma nova literatura

pertencente a um novo mundo. Já no *Romance histórico*, o horizonte aberto pelo socialismo aponta para a retomada dos valores burgueses; a perspectiva materialista orientou Lukács a observar de que maneira tais valores foram aniquilados na sociedade capitalista, assim como lhe orientou a tomar o socialismo como uma maneira efetiva de revivê-los. De maneira análoga, o crítico abandona a visão segundo a qual a forma romance seria um gênero circunscrito ao *ethos* capitalista, irreversivelmente aprisionada em um mundo decaído: o romance crítico e humanista sobreviveria à sociedade burguesa e pertenceria, também, ao novo mundo; *A educação sentimental*, por consequência, perde para o filósofo a força de seu realismo.

A LOUCURA DO ACASO TEM MÉTODO

Em “Reconciliação extorquida” (2014), Theodor Adorno faz duras críticas aos trabalhos sobre estética do Lukács maduro. A propósito do livro *Realismo crítico hoje*, Adorno comenta que, apesar das visíveis mudanças nos julgamentos do filósofo húngaro presentes nessa obra – como por exemplo o reconhecimento de aspectos positivos em Brecht –, ela ainda apresentaria uma estrutura conceitual “estreita” e que lhe “sacrifica o intelecto” (ADORNO, 2014, p. 321), orientada por suas definições de realismo socialista ou realismo crítico, considerado pelo filósofo alemão como reducionista. Adorno demonstra, nesse texto, sua clara predileção pela obra de juventude de Lukács; segundo ele, “Da *Teoria do romance*, retorna a ‘imanência de vida do sentido’, mas humilhada sob a sentença de que a vida sob a construção socialista seria dotada de sentido – um dogma” (idem, p. 321). Acusadas de esteticismo, formalismo ou decadência, o Lukács socialista recusaria toda forma de arte que não se adequasse aos rígidos modelos por ele criados. “O pensamento torna-se adialético”, e “o núcleo da teoria torna-se dogmático” (idem, p. 323), conclui Adorno.

Tal postura seria visível, segundo o filósofo alemão, no fato de que a argumentação do autor permaneceria “amplamente abstrata”. Adorno é categórico em sua crítica ao Lukács socialista: “praticamente nunca o texto se submete à disciplina de uma obra de arte específica e aos seus problemas imanentes. Em vez disso, dá ordens”; haveria um “descuido em relação ao detalhe” (idem, p. 322). Essa acusação, não se pode negar, é em certa medida injusta – em todos os textos de sua obra madura que citamos é possível encontrar leituras brilhantes e convincentes em suas análises literárias –, mas iluminadora se pensarmos em suas leituras sobre Flaubert após os anos 30. Em

consonância com Adorno, o centro de nossa discordância com as leituras de Lukács estaria em como o autor de fato não considera os problemas iminentes colocados tanto por *Madame Bovary* quanto por *A educação sentimental*, o que fica claro quando contrapomos sua crítica às leituras de Dolf Oehler. Apresentaremos brevemente nossas discordâncias a seguir.

Sobretudo no *Romance histórico* e em “Narrar ou Descrever?”, Lukács aponta em Flaubert uma tendência ao Naturalismo que se expressaria no excesso de descrições que, apesar de historicamente acuradas, não são essenciais do ponto de vista histórico, nem relevantes para o desenrolar da narrativa. Mas é importante notar que, apesar do imenso trabalho de pesquisa realizado por Flaubert antes da escritura de cada livro, a função da precisão histórica nas descrições proposta pelos naturalistas difere consideravelmente da que observamos na obra do autor, que, vale mencionar, em muito discordava – e mesmo, em algumas cartas, debochava – do que era defendido por seu amigo Zola. Em sua análise da famosa cena dos comícios agrícolas em *Madame Bovary*, por exemplo, na qual ao flerte entre Emma e Rodolphe é intercalada a patética exposição agrícola, Lukács escreve que tal cena teria como objetivo último a criação de um contraste irônico; os personagens não seriam mais que espectadores da vida que eles mesmos vivem, compondo um “cenário” no qual estão presos em um quadro que “não tem praticamente nenhuma relação com os acontecimentos”, assim como “não decorre do íntimo valor humano dos acontecimentos narrados” (LUKÁCS, 2010, p. 154). Mas pensemos em tal leitura à luz do trecho que citamos no início deste trabalho: assim como a cena dos comícios agrícolas, a justaposição de imagens tão incongruentes – os cadáveres, os insurgentes tomando chope, o cão uivando – tem, também, um efeito irônico; mas tal efeito irônico, segundo Dolf Oehler, está no centro da crítica que Flaubert realiza acerca das manifestações de 1848. Longe de ser um simples deboche, a ironia é um recurso crítico que aponta para brutalidade que existe na maneira como Frédéric observa de modo desierarquizado elementos tão distintos, típica daqueles que Oehler chama de iluminados de Fontainebleau; esses não são os agentes, mas os cúmplices dos massacres de junho. Em *Madame Bovary*, a ironia que surge da justaposição entre flerte e o comício também seria um recurso crítico que coloca em paralelo essas duas imagens de modo igualmente desierarquizado; cenas como essa são fundamentais para a narrativa: ela dá o diagnóstico do sofrimento espiritual de Emma e antecipa as trágicas decepções que a levam ao suicídio.

Não há, de fato, personagens conscientes de suas ações, nem uma perspectiva concreta de transformação social. Os personagens são igualmente movidos pelo palavrório de 1848 – aqui a *bêtise humaine*,

tema constante nas correspondências do autor –, mas isso de modo algum representa uma desconexão entre eles e as consequências catastróficas de suas ações, ou da ausência delas, nos acontecimentos mais relevantes de sua época; em outras palavras, não se pode dizer que a impotência não os torna, de fato, espectadores. Segundo Oehler, há em Flaubert uma clara diferença entre os cúmplices e as vítimas de tal palavrório: de um lado há Dussardier, que crê piamente nos ideais da revolução, motivo pelo qual pode ser visto como uma vítima, assim como Emma, das ideias que tomou de empréstimo de tal palavrório. Em Frédéric, por outro lado, haveria uma “hipocrisia inconsciente” que viria do fato de que ele, diferentemente de seu ingênuo amigo, ao mesmo tempo que não crê verdadeiramente em tal palavrório, tampouco se permite desiludir de modo consciente e por completo. Ao jovem estudante, os feridos não parecem feridos, nem os mortos parecem verdadeiros mortos, pois Frédéric se recusa a reconhecer a violência na violência. Analogamente, também se recusa a encarar de frente a desilusão amorosa: são justamente os desencontros com madame Arnoux – acasos que Flaubert compõe de modo meticuloso –, que conferem à sua paixão uma vida tão longa.

“Identificar o *kitsch* como fenômeno social e estigmatizá-lo com a data de junho de 1848”, escreve Oehler, “não é o menor dos méritos da literatura de Flaubert” (1999, p. 341). Observamos, desta forma, que a partir dessa correspondência brilhantemente exposta em seu livro, Oehler nos mostra como a postura consumista dos jovens iluminados de Fontainebleau – que como turistas encaram a realidade como uma vitrine composta por mercadorias a serem consumidas, mesmo que estejam em um campo de batalha – tem graves consequências históricas. A estadia de Frédéric em Fontainebleau entre fevereiro e junho – que pode ser vista como uma lua-de-mel tanto do casal quanto da revolução – possui uma série de descrições da natureza que podem ser compreendidas como metáforas para os massacres de junho: imagens de “carvalhos rugosos, enormes, que convulsionavam, estiravam-se no solo” (FLAUBERT *apud* OEHLER, p. 323) provocam, escreve o crítico, “a lembrança das poderosas barricadas da praça da Bastilha em *Les Misérables*” (idem, p. 323). Flaubert coloca em seu romance, portanto, inúmeros alarmes e advertências sobre a “seriedade do real que se faz presente à memória” (idem, p. 324), ainda que Frédéric os ignore. Tal questão remete à discussão sobre o problema do sofrimento desenvolvida por Adorno em “Commitment”; se por um lado há em Flaubert, assim como o filósofo alemão aponta em Schoenberg, a capacidade de fazer o grito de sofrimento das vítimas de junho continuar a soar, também há o risco de transformá-lo em um objeto de fruição. A esse risco, no entanto, Flaubert se antecipa: se o leitor, assim como Frédéric, ignorar

ou não for capaz de ouvir tais alarmes e advertências – e, de certa forma, a sutileza das metáforas e o temperamento indulgente de Frédéric pode ser visto como um convite para ignorá-las – ele será atingido pela mesma ironia e pela mesma acusação tenaz que o livro faz ao seu protagonista, tornando-se ele mesmo cúmplice. A impessoalidade do narrador de Flaubert, portanto, não pode jamais ser confundida com a neutralidade. Flaubert não aponta soluções para os problemas históricos que identifica; mas narra as ações que os causam e, sem dúvidas, aponta para os culpados.

Também à leitura presente na *Teoria do romance* podemos contrapor o argumento desenvolvido por Oehler. Segundo o jovem Lukács, como observamos anteriormente, *A educação sentimental* seria um romance paradigmático por, entre outros motivos, conseguir reproduzir de modo realista o caráter diabólico do mundo moderno, sendo a passagem do tempo o elemento que confere unidade aos acontecimentos caóticos da vida do personagem. No entanto, como defende Oehler, “a loucura do acaso tem método nesse romance” (idem, p. 316). Faz parte dos desafios estruturais que Flaubert colocou a si mesmo atrelar aos acasos da vida do herói os eventos mais relevantes de sua época; haveria uma “correspondência diabólica entre a lógica individual e a atividade global da sociedade”, o que “revela-se com uma nitidez alucinatória”; desta maneira, conclui o autor, “Flaubert produz implacavelmente a prova da cumplicidade de seu jovem herói ao iluminar as dobras mais recônditas de sua alma” (idem, p. 317).

A representação do caos, portanto, não tem origem em uma posição neutra por parte do autor, tampouco pode ser identificada como uma reprodução de caráter naturalista. A proeza de Flaubert estaria, segundo nossa hipótese, na capacidade de organizar o caos através da forma literária; seria através de tal organização que o leitor seria capaz de compreender aquilo que aos personagens do livro seria impossível. Essa é a organização que observamos, por exemplo, no trecho que citamos no início deste trabalho: a justaposição de elementos tão distintos, sobretudo a coordenação entre cenas de violência e cenas de divertimento, apresenta ao leitor um diagnóstico sobre a postura com a qual Frédéric age no mundo. Estamos, aqui, pensando *A educação sentimental* à luz da leitura de Erich Auerbach sobre *Madame Bovary* em *Mimesis* (2016). Segundo o crítico, Flaubert tem acesso ao estado interno e confuso de Emma, que organiza através da linguagem: “Flaubert não faz senão tornar linguisticamente maduro o material que ela oferece, em sua plena subjetividade” (2016, p. 423). Seria, para Auerbach, um equívoco compreender tais momentos como uma reprodução naturalista dos pensamentos de Emma; se Emma possuísse um tal nível de organização por si só, “não seria mais o que é, ter-se-ia emancipado de si mesma e, com isso, estaria salva” (idem). Analogamente, se Dussardier percebesse que seus ideais não passavam

de um palavrório, talvez Frédéric não o teria visto tombar gritando *viva a República!* como escreveu Lukács. Se Frédéric tivesse a coragem de encarar de frente a falsidade de seus próprios ideais, se possuísse “a agudeza e a fria honestidade que resulta de uma prestação de contas consigo mesmo” (idem), não seria mais um cúmplice dos massacres de junho. Oehler comenta um relato de Maxime Du Camp, no qual Flaubert teria dito ao amigo, diante das Tulherias em 1871, que se os leitores houvessem compreendido *A educação sentimental* a catástrofe da Comuna de Paris teria sido evitada. Flaubert teria acreditado, diz Oehler, “num castigo histórico do mau leitor” (OEHLER, 1999, p. 324). Dito isso, terminamos esse artigo com a seguinte questão: *A educação sentimental* não é, de modo algum, uma obra militante. Mas não seria correto dizer que é uma obra engajada?

MARIA ELISA PEREZ PAGAN — Graduada em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Campinas (2016) e mestre pelo programa de Teoria e História Literária da UNICAMP. Atualmente é doutoranda no programa de Teoria Literária e Literatura Comparada na USP (FFLCH-DTLLC). Tem experiência na área de Letras, com interesse em Gustave Flaubert, Literatura Francesa e Teoria Literária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor. *Aesthetic Theory*. Londres: Bloomsbury Academic, 1997.

ADORNO, Theodor. “Commitment”. In: JAMENSON, Fredetic (Org.). *Aesthetics and Politics*. Verso, 2007.

ADORNO, Theodor. “Reconciliação extorquida: A propósito da Significação atual do realismo crítico de Georg Lukács.” In: MACHADO, C. E. J. (Org.). *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

CULLER, Jonathan. *D. Flaubert: The uses of uncertainty*. Aurora: The Davies Group Publishers, 2006.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: mœurs de province*. Paris: Éditions Gallimard, 2001.

FLAUBERT, Gustave. *L'éducation sentimentale*. Paris : Éditions Gallimard, 2005.

FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. Trad. de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2015.

LUKÁCS, Georg. *Arte e sociedade: Escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

LUKÁCS, Georg. “Balzac: Les Illusions Perdues”. In: *Ensaaios sobre literatura*. Brasília: Coordenada-Editora de Brasília, 1969.

LUKÁCS, Georg. “Narrar ou Descrever?” In: *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, Georg. *Romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, Karl. *O 18 brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.

OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.