

# A TEORIA DO ROMANCE

## DE GEORG LUKÁCS

MARCOS ROBERTO FLAMÍNIO PERES\*

O ponto de partida de *A Teoria do Romance*<sup>1</sup> já se encontrava em Hegel, isto é, a epopéia como comunidade orgânica onde existência e essência são noções idênticas, mantendo entre si uma relação de imanência. São os tempos felizes e, as civilizações, fechadas. A dissociação de tal relação, porém, está intimamente ligada ao surgimento da filosofia. De fato, a epopéia homérica se coloca como uma resposta *avant la lettre* à pergunta “Como a vida pode tornar-se essencial?”, pois a resposta (que é a própria epopéia) se dá “antes que o desenvolvimento histórico permita formular a questão” (p. 21). Já a questão que se apresenta ao filósofo é a de saber o que tornou tais formas (as da epopéia) não apenas possíveis mas também necessárias. Ora, Lukács chega à resposta fazendo o que chama de mapeamento ou “topografia transcendental” do espírito helênico.

O mundo helênico é homogêneo. Nele se situa a alma em perfeita harmonia, formando um cosmo. O homem está indissolivelmente ligado à substância, assim como às estruturas desse mundo, isto é, a sua “pátria arquetípica” (amor, família, a *polis*). O espírito limita-se a acolher “um sentido já acabado”, um mundo cuja significação está perfeitamente delimitada. A ele cabe apenas achar nesse mundo “o lugar que lhe convém” (asserção que irá se mostrar reveladora se comparada à definição do herói romanesco como “o herói sem pátria”: não há lugar a achar pois o sentido está ausente deste mundo).

Tal imanência do sentido se quebra através de uma fissura essencial entre espírito e estruturas, por meio da qual o homem descobre a “criação

\* Mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP.

<sup>(1)</sup> Georg LUKÁCS, *La théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, [s.d.]. Há tradução portuguesa pela Editorial Presença, *A Teoria do Romance*.

das formas”: a partir daí, ele apenas aproxima-se da essencialidade, sem nunca atingi-la, “aproximação sempre inacabada” (p. 24), possível apenas via reflexão (conhecimento), já que se rompeu aquele mundo fechado em que a “finitude constitui a essência transcendental” (p. 24). Se por um lado a vida torna-se mais rica, por outro perde o sentido sobre o qual repousava a totalidade. Tal passagem é, todavia, graduada: de Homero a Platão, passando pela tragédia, ou seja, da imanência à transcendência a par de uma perda contínua do sentido da totalidade.

A epopéia está inevitavelmente ligada à estrutura do real, seu objeto é necessariamente a existência, a vida, enquanto o da tragédia é a transcendência, o dever-ser. Por definição, o dever-ser “mata a vida” (p. 41). O universo dramático ignora qualquer contraste entre totalidade e parte pois o existir é conquistar a própria essência. É inerente ao drama, pois, dar forma à totalidade intensiva da vida e o seu herói ser arquetípico. A poesia épica, por sua vez, dá forma à totalidade extensiva: seu herói é “sombra viva da realidade histórica” (p. 40). Por sua posição intermediária quanto à perda do sentido de totalidade, o drama deve responder à questão: “Como a essência pode tornar-se viva?” (p. 26). A função do coro na tragédia é exatamente a de unir essência e contingência, ambas, contudo, no mesmo nível hierárquico.

Com o surgimento da filosofia platônica se dá, para Lukács, a separação por completo entre existência e essência, a não-adequação entre ação e alma. A arte torna-se autônoma. Rompida, pois, essa unidade, a arte passa a significar totalidade, sim, mas criada. Para Lukács, às formas (da arte) se apresenta um problema: “[...] ou elas estreitam e volatilizam aquilo a que querem dar forma, de modo a poder abarcá-lo, ou trazem à luz de maneira crítica a impossibilidade de realizá-lo [...], *introduzindo no universo das formas a incoerência estrutural do mundo*” (p. 30, grifo nosso). É o que fará o romance, como veremos.

Os românticos alemães foram os primeiros a ver como contrapartida da perda do sentido da totalidade a mistura de gêneros e o romance como produto de tal mistura. Separados na épica sujeito e objeto, aquele (o sujeito) passa a ser a única garantia de totalidade, ou seja, uma garantia subjetiva, graças à qual se inviabilizam, contudo, pretensões ao todo: “Pois pode-se chegar a uma certa unidade, mas nunca a totalidade verdadeira.” (p. 48). Uma totalidade, por paradoxal que pareça, de natureza lírica, por ser “um fragmento da vida em mundo ambiente que o isola da totalidade [...]” (p. 43). Ora, perdida a imanência, a possibilidade de um universo completo em si mesmo é um perpétuo devir-ser, o que aponta para o trágico como constitutivo do romance.

Assim, o espírito fundamental do romance e que determina sua forma objetiva-se na psicologia de seus heróis. São heróis sem confiança, em queda contínua, decepcionados com a ausência de essencialidade da vida. Daí as

fronteiras escorregadias, puramente psicológicas, entre crime e loucura, e o heroísmo positivo. Na epopéia homérica, crime e loucura eram violações da norma e exigiam imediata reparação através da vingança, enquanto na tragédia eram um símbolo ou mero elemento de intriga. No romance, tais categorias devem ser entendidas como desorientação do indivíduo face à ausência de uma “pátria transcendental” (p. 55). Ora, para Lukács a forma deve incorporar em si “todas as falhas e todos os abismos que a situação histórica comporta [...]” (p. 54), e também deve ser, definida em termos ontológicos, a resolução de uma dissonância fundamental no seio da existência” (p. 55). Assim, tal “dissonância fundamental” (ou, em outros termos, situação histórica) é o próprio fundamento do gênero romance, seu modelo constituinte, a saber: “a ausência de sentido (*non-sens*) [...] aparece como portador e como condição necessária do sentido.” (p. 55).

A *Divina Comédia* é o último momento em que se constrói ainda um mundo de essência (“o mundo redimido”). Todavia, apesar de visível, é um mundo inapreensível. “[...] A imanência do sentido da vida está sempre lá, presente, mas no além” (p. 53). A imanência existe, mas apenas como transcendência.

Categorias a princípio inferiores como tato e gosto adquirem, no romance, força de elementos constitutivos. O tato irônico é a única forma possível de liberdade para o escritor: a ironia se compõe de dois movimentos da subjetividade, um em que impregna o mundo de sua nostalgia (interioridade criadora), outro em que, como objetividade épica, traz à luz o caráter abstrato dos mundos estranhos um ao outro do sujeito e do objeto. Ora, embora fragmentária por se apoiar sobre a experiência vivida, esta totalidade, sendo a única possível, é “a forma representativa de toda uma época” (p. 89). Lucien Goldmann<sup>2</sup> ressalta na crítica lukácsiana a natureza dialética do romance: herói e mundo opõem-se, realizando, simultaneamente, “*uma oposição constitutiva*, fundamento dessa ruptura insuperável, [mas sendo, contudo,] uma *comunidade suficiente* para permitir a existência de uma forma épica”.<sup>3</sup> A liberdade, em Lukács, é discernimento: “o que a luta entre esses dois movimentos tem de desesperador e o que sua cessação tem de mais desesperado ainda” (p. 89). O romance se constitui apenas como “pseudo-totalidade” ou “totalidade conceitual”. Nesse sentido pode-se dizer que a forma exterior do romance é “biográfica”, o que torna a ética do autor, do romancista, problematizadora do romance enquanto gênero, pois se este é uma “busca de valores autênticos num mundo degradado”, tais valores só estão presentes na consciência do autor. A totalidade só existe enquanto consciência fora do texto, (no autor) enquanto abstração, reflexão. Na obra só podem existir como negatividade, como, ainda nos termos de Goldmann, “ausência não tematizada” ou “presença degradada”.<sup>4</sup> Mas, contudo, só através da narração pode-se pleitear a busca de tais valores, embora de antemão já esteja traçada a impossibilidade de tal busca: eis a

<sup>(2)</sup> Lucien GOLDMANN, “Introdução aos problemas de uma sociologia do romance”, in *A Sociologia do Romance*, trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976, pp. 7-28.

<sup>(3)</sup> L. GOLDMANN, *op. cit.*, p. 9.

<sup>(4)</sup> *Idem, ibidem*, p. 14.

ironia como estruturadora do romance e reveladora, nele, da imbricação de seus significados ético e estético.

Na epopéia os caminhos do herói já estão traçados de antemão pelos deuses, de onde vem a necessária passividade de todo herói épico. O romance, contudo, remete ao instante histórico-filosófico que lhe permite a existência e em que se estabelece a interioridade: esse instante é o da fissura entre o homem e o mundo. Na origem dessa fissura está a atividade demoníaca (no sentido etimológico de *daimon*, ligado à noção de autonomia). De onde Lukács chama o romance de “forma de aventura da interioridade” (a interioridade é, por excelência, ruptura com o sentido da totalidade: autonomia) “que vai pelo mundo para aprender e conhecer” (p. 85). Daí constituir-se em “epopéia”, sim, mas “de um mundo sem deuses” (p. 81).

Para o Lukács de *A Teoria do Romance*, este se realiza em três grandes tipos que se distinguem, grosso modo, pela relação que a subjetividade mantém com o mundo exterior, seja uma relação ingênua, seja de recusa e, finalmente, de equilíbrio.

Ao primeiro tipo chama de idealismo abstrato. A intriga desse tipo de romance se faz pela “contradição” entre a “realidade imaginada pela personagem e a realidade de fato” (p. 93). A alma está privada de qualquer problemática interior pois encontra-se fechada sobre si própria. É pura atividade, já que não possui capacidade de contemplar. A realidade se lhe torna necessariamente uma “massa inerte”, pura abstração. O exemplo de herói é o aventureiro e, de livro, *Dom Quixote*. Para Lukács, ele se constitui como paródia dos romances de cavalaria ao dar à idéia o status de “ser subjetivamente claro” porém vazio de qualquer relação objetiva. Ora, os romances de cavalaria nada mais eram, já na época de Cervantes, que “formas mortas”, cujo clima de verdadeiros contos de fada “remetiam à transcendência pura numa época em que a dialética histórico-filosófica já condenara as condições transcendentais de existência” (p. 96). O que faz Cervantes, através da paródia, é recuperar o instante histórico-filosófico desse tipo formal, em que os caminhos para se atingir a “pátria transcendental” são nulos. Esta é a razão de em *Dom Quixote* todo heroísmo transformar-se em grotesco, a fé em mais pia loucura.

O segundo tipo, o romance de desilusão, é característico do romance do século XIX em que uma realidade interior, “mais ou menos acabada e rica em conteúdos”, entra em concorrência com a realidade exterior, tomando-se, aquela, por única e verdadeira realidade. Contrariamente ao tipo anterior, aqui o mundo da interioridade é rico em conteúdos, é um universo plenamente autônomo; se naquele a autonomia era um fato psíquico, neste tipo a profissão, as relações humanas, as instituições nada mais significam ao indivíduo: é um declínio conseqüente da objetivação. Tal posição conduz esse tipo a uma situação passível de expressão puramente

lírica. Contudo, esse problema de natureza puramente estética – o lirismo servindo como meio de expressão épica – oculta, para Lukács, o problema ético da utopia, e que propõe nesses termos: “[...] até que ponto se justifica moralmente o pensamento de um mundo melhor, até que ponto pode-se edificar sobre essa base uma vida que esteja fechada sobre si mesma e que atinge mais a uma *lacuna* que a um fim propriamente”? (p. 112, grifo nosso).

O frágil equilíbrio interno desse mundo pretensamente autônomo é ameaçado nem tanto pelas estruturas sociais mas, sobretudo, pela categoria do tempo. Ora, na epopéia o tempo permanece imóvel, pois, a rigor, a perspectiva temporal inexistente como portadora de significação. No romance, gênero marcado pela cisão entre sentido e vida, o tempo – e sobretudo no romance de desilusão – é exatamente o elemento determinante da perda da essencialidade, por ela necessariamente “passar”. Daí Lukács chamá-lo de um “princípio de depravação” e toda ação do romance como sendo “um combate contra as potências do tempo” (p. 121). Exemplo desse tipo é *A Educação Sentimental*, de Flaubert, em que o tempo é elemento estrutural, unificador de fragmentos de realidade justapostos apenas em sua duração – em outros termos, a memória como fator de superação da dualidade sujeito/mundo exterior é o verdadeiro princípio de “realidade autenticamente épica” (p. 126-7). É apenas ela que fornece a aparência de realidade orgânica, “articulando homens e suas ações a um complexo histórico e social” (p. 124). Lukács contrapõe a obra de Flaubert à *Comédia Humana*, de Balzac, em que a noção de conjunto é justaposta mas apenas pelo retorno das personagens, lugares, acontecimentos. Não é totalidade orgânica, como em Flaubert, nascida da própria forma, mas apenas noção de conjunto fornecida pelos conteúdos aparentes. Para outro crítico, Frederic Jameson,<sup>5</sup> Lukács antecipa nesse momento a direção que tomaria todo o romance posterior, antevendo a categoria do tempo, e não mais a do espaço, como elemento unificador: “Pois, enquanto o mundo exterior das formas romanescas anteriores era basicamente espacial [por exemplo, *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal, ou a obra de Balzac], enquanto que a experiência do herói diante deste mundo tomava a forma de uma série de aventuras e um vagar através do espaço geográfico, agora, no romance da desilusão romântica, o modo dominante de ser da realidade exterior será o próprio tempo”.<sup>6</sup>

O *Wilhelm Meister*, de Goethe, e os romances de Tolstói são exemplos do terceiro tipo: situam-se entre os outros dois, procurando uma síntese e superação de um e outro. A posição da subjetividade em relação à realidade é de aceitação, porém também de superação, estabelecendo um equilíbrio entre ação e contemplação. É o que se pode chamar de “romance de educação”, com o objetivo de “formar outros homens”, um “meio educativo”. A crença de tal herói consiste na possibilidade de viver destinos comuns, mas dentro de estruturas sociais. Sua solidão resignada não significa

<sup>5</sup> Frederic JAMESON, “Em defesa de Georg Lukács”, in *Marxismo e Forma*, trad. Iumna Maria Simon *et alii*, São Paulo, Hucitec, 1985, pp. 127-160.

<sup>6</sup> F. JAMESON, *op. cit.*, p. 139.

recusa, mas tomada de consciência: o seu ideal nada mais é que a própria experiência vivida.

O perigo de tal estrutura romanesca é que, para atingir seus objetivos de formação, pressupõe a idealização de certas partes da realidade, provocando, por conseqüência, a romantização do real “até uma esfera transproblemática em que não se coloca mais questão alguma” (p. 139). Em tal esfera está o fantástico. Ora, embora o fantástico seja uma “necessidade essencial da forma” no *Wilhelm Meister*, o fato é que “este tema orienta-se para *uma forma menos problemática do que aquela que lhe impõe seu substrato, a época [...]*” (p.143, grifo nosso). Em suma, o transproblemático não transcende as formas e estruturas propriamente ditas, mas “suas possibilidades concretas historicamente dadas” (p. 145), o que destrói, neste caso, a imanência da forma. Em contraponto aos tipos estruturais anteriores, Lukács cita Dostoiévski. Em sua obra não haveria mais a recusa sistemática da realidade como em seus predecessores. Todavia exime-se de classificá-la, limitando-se a dizer que pertence a um “mundo novo”, a um novo “instante histórico-filosófico”. Restaria saber se sua obra é conclusão da forma épica ou um outro início.