

Sociedade e forma na crítica literária de Lukács, Candido e Schwarz

Profa. Dra. Irenísia Torres de Oliveiraⁱ (UFC)

Resumo:

N'A teoria do romance, de Lukács, o romancista é um criador de formas. Ele deve ser capaz de engendrar a totalidade a partir dos elementos de um mundo fragmentado. A Educação sentimental, de Flaubert, com seus “fragmentos duros, sem atmosfera ou comentário”, pode ainda preencher esse requisito. A partir dos ensaios dos anos 30, Lukács muda de visão. Balzac, que tinha uma posição secundária n'A Teoria do romance, é agora o grande modelo de realismo. Porém, quando este faz coincidir diretamente as formas do romance com as da sociedade em Balzac, pouco resta a suas análises além da paráfrase dos conteúdos. A proposta do presente trabalho é discutir questões propostas por Lukács e indicar em alguns movimentos da crítica de Antonio Candido e Roberto Schwarz uma noção de forma literária, a um só tempo, mais particularmente histórica e mais autônoma.

Palavras-chave: Georg Lukács, Antonio Candido, Roberto Schwarz, Crítica literária

1 Introdução

N'A *Teoria do romance*, de Lukács, o romancista é um criador de formas. Uma vez que o ideal, o transcendente, o dever-ser não pode mais ser encontrado e representado de maneira empírica no mundo (condição da epopéia), ou seja, uma “totalidade espontânea do ser” não é mais possível (p.35), também uma “totalidade simplesmente aceita não é mais dada às formas” (p. 36). Ao contrário, “com o colapso do mundo objetivo, também o sujeito torna-se um fragmento” e a fragmentariedade insinua-se no próprio mundo das formas. Se o sujeito não encontra mais disponível espontaneamente a forma ordenadora do mundo, nada garante que figure dele apenas um aspecto ou apenas suas reflexões e impressões sobre ele, sem atingi-lo minimamente. Nesse caso, de não se atingir o objeto - o mundo externo - , ainda haveria propriamente épica? Esse sujeito estaria limitado a reflexões e estados de ânimo, ou seja, à lírica. A possibilidade da épica dependeria da capacidade do sujeito de engendrar uma forma que se alçasse à totalidade, ou seja, que superasse em si os momentos subjetivo e objetivo da narrativa, os momentos regulativo e empírico do mundo narrado. Para haver épica, portanto, era preciso que houvesse a possibilidade de que o sujeito falasse mais do que de si mesmo; que houvesse um canal entre o sujeito e o mundo, da qual a forma era a comprovação ativa.

Ao longo do livro, Lukács analisa romances que teriam sido capazes de se alçar a uma forma, ou seja, que teriam conseguido engendrar dos fragmentos do mundo uma totalidade. A análise dos romances está dividida em grandes tipologias: o idealismo abstrato, o romantismo da desilusão e o romance de aprendizagem como síntese. Na primeira tipologia, tem-se o *Dom Quixote* e a obra de Balzac, como exemplos de formas épicas bem-sucedidas; na segunda, o grande exemplo é *A educação sentimental*, de Flaubert, à qual está ligada a importante reflexão, depois retomada por Walter Benjamin, sobre o tempo como elemento constitutivo do romance; e na terceira, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe. A análise dessas obras, muito diferentes entre si, mostram um conceito de forma mais flexível do que o que Lukács adotará a partir dos anos 30, mas a adesão ao marxismo por si só não explica a mudança. Na verdade, aqui temos uma via de mão dupla, porque as mudanças nas concepções estéticas de Lukács também podem ajudar a entender o seu marxismo. Sem pretender aprofundar esse tema, gostaria apenas de indicar que o crítico fez escolhas complexas, que indicam uma mudança não mecânica, que buscava coerência com a nova visão materialista adotada, mas também com antigas perguntas inquietantes e decisivas para Lukács. Assim, este manteve alguns julgamentos positivos, reformulando-os, como no caso de Cervantes (o Dom

Quixote), Balzac, Goethe, Tolstoi, Dostoiévski; refez negativamente outros, como no interessante caso de Flaubert; e manteve julgamentos negativos, como os de Sterne, Jean Paul e Zola.

Gostaria de enfocar aqui em linhas gerais as mudanças na análise e avaliação de Balzac e Flaubert, porque essas especialmente revelam as alterações na concepção de forma do crítico. N'A *teoria do romance*, Balzac recebe um tratamento muito menos privilegiado que Flaubert, embora Lukács reconheça em sua obra a realização de uma verdadeira forma épica. A obra de Balzac está situada na tipologia do idealismo abstrato, a mesma do D. Quixote, aquela em que a alma sofre um estreitamento e toma “caminho reto e direto para a realização do ideal”. Nos romances balzaquianos, realizar projetos no mundo (o demonismo subjetivo-psicológico) é o princípio de toda ação humana. A inadequação com o mundo objetivo é intensificada ao máximo, mas o contragolpe que recebe é de pura imanência, pois o mundo externo é puramente humano e povoado de homens com uma estrutura espiritual semelhante. A inadequação demoníaca, essa série de almas agindo fatalmente umas ao largo das outras constitui a totalidade do romance, intrincado labirinto da tessitura de destinos e almas isoladas. O perigo da abstração é superado pela concentração novelística dos acontecimentos.

A partir dos anos 30, Lukács desenvolve uma teoria do romance estreitamente vinculada com a de realismo. Este se torna a forma do romance por excelência e implica não uma cópia fotográfica do mundo, nem mesmo uma apreensão naturalista da vida social, mas uma série de pressupostos formais, entre os quais refiro alguns mais importantes: o ponto de partida em uma situação social concreta, a escolha dos personagens entre os que melhor podem desvelar, em suas vidas e com suas ações de indivíduos, as relações petrificadas no capitalismo; a perspectiva a partir de uma visão de mundo, que obrigue à coerência ideológica; a predominância da ação como procedimento narrativo, em detrimento da descrição ou da alegoria; o encadeamento lógico preciso e convincente entre as ações. A ação ganha aqui uma importância central. Ela e só ela é o mecanismo que desmascara as ideologias e recompõe o sentido por trás da aparência reificada do mundo. Os modelos desse tipo de narrativa e de análise podem ser encontrados no *18 Brumário de Luís Bonaparte*, de Marx. O momento decisivo, que empurra a todos à ação é também o momento da verdade, em que as posições tornam-se evidentes, independente da confusão dos discursos e das falsas aparências. O grande realista sabe intuir entre os atores e situações presentes aqueles que podem conduzir a narrativa ao momento decisivo, em que todas as máscaras caem e as verdadeiras posições são reveladas.

Em ensaio de 1935, sobre **As ilusões perdidas**, Lukács inicia com a seguinte afirmação: Balzac “criou nessa obra aquele novo tipo de romance que representa como o falso conceito da vida, necessariamente criado pelo homem da sociedade burguesa, desaba miseravelmente ao chocar-se com a brutal prepotência da vida capitalista”. (1968. p. 101) A categoria do romance de Balzac muda, desde **A teoria do romance**, assim como o do **D. Quixote**, também considerado agora como destruidor das últimas ilusões feudais, e que estavam subsumidos na categoria do idealismo abstrato naquele outro livro, como vimos anteriormente. É bastante compreensível que a ênfase dada à ação nesse momento privilegie os romances do idealismo abstrato, que se caracterizam n'A **teoria do romance** justamente por seus personagens lançarem-se rumo ao ideal “direto e reto”, por desejarem realizar objetivos concretos no mundo e sofrerem um choque de “pura imanência”, ou seja, um choque impingido pelo mesmo mundo que punham a prova com suas ações e projetos individuais.

N'As **ilusões perdidas**, via-se pela primeira vez e de modo completo como a economia do capitalismo “levava os ideais burgueses a uma trágica dissolução”. Balzac não havia sido o único a enfrentar o assunto. Antes, já o trataram **O vermelho e o negro**, de Stendhal, e a **Confissão de um filho do século**, de Musset: “O argumento estava no ar: e não em virtude de um modismo literário, mas porque era produto da evolução social da França, o país-tipo da evolução política da burguesia.” (1968. p. 102) O ensaio procede a uma análise histórica do período, concluindo pelo esgotamento das energias da revolução. Mais que os anteriores, o romance de Balzac enfrentava problemas profundos, relacionados à ascensão do capitalismo. **As ilusões perdidas** eram um poema tragicômi-

co que tratava da “capitalização do espírito” (p.103-104). O crítico detém-se no assunto da mercantilização da literatura no capitalismo, cuja amplitude (desde a fabricação do papel até o sentimento lírico) “determina (...) as formas da construção artística”. (p. 104-105) A escolha das personagens, David Séchard e Lucien de Rubempré, o contraste entre eles, suas diferentes reações diante das pressões capitalistas, mostram a genialidade de Balzac já nesse primeiro esquema fundamental de composição. (p. 105) David Séchard seguirá o caminho da “resignação, segundo o qual, somente aquele que se afasta das intrigas do capitalismo pode viver em paz; Lucien, ao contrário, reúne em si “talento poético e fraqueza humana”, “fraqueza e ambição”, e com isso torna-se um joguete das forças capitalistas. As mesmas características que permitem sua rápida ascensão, também são as responsáveis por sua rendição moral e sua derrota inevitável. D'Arthez, quase um auto-retrato, encarna o que Balzac desejava da literatura. Já Rastignac é o arrivista sem abismos nem fraquezas, que representa outra “mistura de talento e imoralidade” e é capaz de utilizar a mesma realidade em proveito próprio. As diferenças de personalidade e campos de ação desses indivíduos recobrem o campo das possibilidades de realização no mundo capitalista. Mas o princípio unificador de todas essas vidas é o processo social. “O verdadeiro princípio que, em última análise, determina a unidade do romance é o processo da evolução social. A verdadeira ação do romance consiste na ascensão e no triunfo do capitalismo” (p. 108) Embora o momento social geral não seja posto em primeiro.

Lukács elogia em Balzac a capacidade de representar um processo típico, um problema social mais amplo, como problema do indivíduo. O efeito complexo do conjunto correspondia completamente à realidade objetiva, que nós, com os nossos vícios de pensamento abstrato, não estaríamos em condições de exprimir. Quanto mais o método de Balzac aproxima-se da realidade, mais se afasta da descrição direta, habitual da realidade objetiva. Ele seria muitas vezes considerado exagerado e desconcertante. Pela profundidade de seu realismo, Balzac afastava-se da reprodução da realidade média. A isso se devia o surgimento do elemento fantástico, argumento que, infelizmente, Lukács não desenvolve mais.

No final do ensaio, o crítico faz uma comparação final de Balzac com os sucessores, parecida com a do ensaio **Narrar ou descrever?**: Balzac mostrava-nos a formação do capitalismo, enquanto outros, como Flaubert, encontravam-se como que diante de um fato consumado. Suas obras consistiam num “luto lírico e irônico”: “o furor da luta contra a depravação abandona o posto a uma ironia impotente e altiva que ataca pelos flancos”. Os que vieram depois “representaram um rebaixamento do nível artístico atingido por Balzac; mas do ponto de vista social e histórico, esse rebaixamento era inevitável”. (p. 121)

No encontro da sociedade-tipo com o processo típico de evolução do capitalismo, Lukács formula seu modelo de realismo. Uma vez aceitos esses modelos, da sociedade capitalista e do romance realista que é sua expressão típica, a tarefa do crítico reduz-se a pouco mais que reconhecer essa superposição. A forma do romance coincide com a da própria sociedade, a qual, por sua vez, dera ao gênero praticamente amorfo a possibilidade de travejamento e desenvolvimento. Mesmo a genialidade do escritor, na análise do crítico, teria sido a de escolher as personagens e situações adequadas à revelação do andamento e sentido do processo. Da felicidade dessa escolha dependia o caráter completamente objetivo que a narrativa tomava, independente mesmo das convicções e idiosincrasias do autor.

Devido à coincidência das formas da sociedade e do gênero, da maneira como Lukács as vê, falar do romance é falar da sociedade, por isso a impressão que sua crítica de Balzac nos passa de uma forma transparente e de um conteúdo em primeiríssimo plano, que é o da sociedade antes mesmo de ser o do romance. A forma do romance é a mesma do processo de mercantilização, que acontece fora do romance, tendo esta a particularidade de ser reveladora, ao contrário da maneira abstrata com a qual o pensamento reificado apreende as coisas. A mercantilização não era algo que acontecia apenas fora de nós, mas era algo que permeava desde a produção do papel até o sentimento lírico. A virtude da forma, a forma do realismo, especificamente, era a do esclarecimento, que

podia escapar à reificação e fornecer uma consciência crítica do processo.

Se no ensaio sobre Balzac, Flaubert representava um rebaixamento artístico inevitável, em cuja obra um luto lírico e irônico (um romantismo não superado) insinuava-se e sobrepujava o realismo, n'A **teoria do romance**, a **Educação sentimental**, do escritor francês, era vista como “o único [do romantismo da desilusão] que, com a desolação em nada mitigada de sua matéria, alcançou a verdadeira objetividade épica e, através dela, a positividade e a energia afirmativa de uma forma consumada.” (LUKÁCS, 2000, p. 132).

Para refletir sobre a diferença existente entre a forma considerada por Lukács n'A **teoria do romance**, quando a avaliação de Flaubert é positiva, e a forma propugnada no ensaio (o realismo lukacsiano), gostaria de resumir e chamar a atenção para alguns aspectos da análise do romance **Educação sentimental** naquele primeiro momento.

A análise d'A **educação sentimental** vem depois de uma reflexão sobre o tempo, que passo a resumir adiante. No romantismo da desilusão, a maior discrepância entre ideia e realidade era o tempo. Só o romance, forma do desterro transcendental da ideia, pudera assimilado o tempo como princípio constitutivo, pois só quando a essência não podia ser encontrada e havia a necessidade da busca, o tempo estava implicado na forma. O drama e a epopeia não conheciam a ação do tempo. Na epopeia, “a vida ingressa na eternidade como vida, a organicidade aproveitou do tempo apenas a floração, e todo estiolamento e morte foi esquecido e deixado para trás”. (p. 129) Nos romances do romantismo da desilusão, o tempo tendia a funcionar como um princípio corruptor. O essencial tinha de perecer pela ação do tempo. Todo o valor concentrava-se do lado da parte derrotada. Uma correção posterior era feita pela auto-ironia que conferia à essência corrompida, “num sentido novo e condenável”, o atributo da juventude: o ideal era constitutivo apenas para o estado de imaturidade da alma. Contudo, a forma se mostraria incongruente se valor e desvalor fossem repartidos de maneira tão estrita entre ambas as partes. A forma só podia rejeitar um princípio de vida se o excluísse aprioristicamente. Se tivesse de acolhê-lo, então ele se tornava positivo. A realização do valor tinha como pressuposto não apenas a resistência, mas também a existência desse princípio. A experiência do tempo devia dizer respeito, assim, à completude da vida, não apenas à sua corrupção. O positivo, a afirmação que a forma do romance incorporava, por mais desolado que fosse seu conteúdo, era o da vida completa, que só se evidenciava na variada inutilidade da busca. (p.128-130)

É desmentindo, portanto, o princípio unilateral de corrupção do tempo e declarando a possibilidade da afirmação do valor para além da ingenuidade da juventude, que Lukács diz a frase hoje muito repetida: O romance é a forma da virilidade madura. Para além dos valores da juventude a serem destruídos, firma-se também no tempo a intuição „de que por toda parte germes e pegadas do sentido perdido tornam-se visíveis“. O tempo torna-se o portador da poesia elevada e épica do romance. Desde que passara a existir, ninguém podia mais pará-lo, restringi-lo com regras. Mas, como permanecesse o sentimento de que esse fluxo vinha de algum lugar e ia para algum lugar, mesmo que a direção não indicasse um sentido, desse sentimento elevaram-se as experiências do tempo legitimamente épicas, a recordação e a esperança. Elas eram essencialmente épicas porque levavam à ação e surgiam da ação, eram vivências, mas também superações do tempo: uma visão de conjunto da vida como unidade *ante rem*; e sua apreensão de conjunto *post rem*. E mesmo se o que restava à vivência no *in rem* fosse subjetividade e reflexividade, o sentimento construtor do sentido não podia ser retirado deles. Esta era a experiência mais próxima possível da essência em um mundo abandonado pelo sentido. O romance, portanto, só conseguia consumir-se como forma, se resistia à desintegração e conseguia „dominar o tempo existente dotado de força e peso excessivos.“ (p. 138).

A mesma experiência do tempo, para Lukács, estava na base d'A **educação sentimental**. O romance parecia ser o menos composto possível: não procurava superar a fragmentariedade de seus elementos por alguma espécie de elemento unificador e não substituíra a falta de unidade pela descrição dos estados de ânimo. Ao contrário, “duros, quebradiços e isolados, os fragmentos avulsos da

realidade postam-se enfileirados.” (p. 131) Além disso, o herói não se sobressaía dos demais e sua vida interior era tão fragmentária quanto o mundo em que vivia, ou seja, sua interioridade não tinha qualquer poder especial para contrapor a essa dissolução. No entanto, Lukács afirmava que esse romance típico do século XIX tinha sido o único a atingir a „verdadeira objetividade épica“, „a energia positiva de uma forma consumada“. (p. 132) E era o tempo era o responsável por isso. „Seu fluxo desenfreado e ininterrupto é o princípio unificador da homogeneidade que lapida todos os fragmentos heterogêneos e os põe numa relação recíproca, se bem que irracional e inexprimível.” (p. 132). Tais fragmentos emergiam, entretanto, de uma continuidade viva e existente; arrastavam-se por uma corrente de vida singular e única, que superava a casualidade e o isolamento de suas existências. A totalidade da vida era algo dinâmico. O lapso de tempo do romance que dividia os homens em gerações e os integrava no contexto histórico-social não era um conceito abstrato (como a totalidade da divina comédia), mas algo realmente existente. (p. 132-133)

O fracasso da recordação e da esperança em restabelecer o sentido era o momento do valor. O instante presente enriquecido pela duração que se dirigia ao passado e ao futuro, comunicava essa riqueza ao tempo perdido. A busca do sentido não era satisfeita, mas a configuração alçava-se a uma verdadeira totalidade de vida. (p. 133).

O caráter épico da memória era demarcado artisticamente pela diferença da apreensão do passado em relação a outros gêneros: no drama e na epopéia, que não conheciam o decurso temporal, não existia diferença qualitativa entre passado e presente; já na lírica, somente a modificação era essencial; pouco lhe importava configurar o objeto, como objeto, no vácuo do tempo; „ela configura o processo de recordar ou esquecer, e o objeto é somente um pretexto para a experiência.“ (p. 133-134).

Apenas no romance e em certas formas épicas que lhe são próximas se dá uma recordação criativa, que capta e subverte o objeto. O genuinamente épico dessa memória é a afirmação viva do processo da vida. A dualidade entre interioridade e mundo exterior pode ser aqui superada **para o sujeito**, se ele vislumbra a unidade orgânica de toda a sua vida como fruto do crescimento de seu presente vivo a partir do fluxo vital do passado, condensado na recordação. (LUKÁCS, 2000, p. 134, grifo meu)

A estrutura objetiva do romance apresentava uma totalidade heterogênea regida apenas por idéias regulativas, cujo sentido não era posto, mas apenas proposto. A unidade entre personalidade e mundo, que se expressava na recordação mas tinha a experiência como base, era o meio mais adequado para se atingir a totalidade do mundo romanesco. O estado de ânimo permanecia relacionado à experiência, ao mundo exterior, e era mesmo finalmente um sinal de resolução das exigências da forma; e a percepção que superou a dualidade tornava-se apreensão premonitória do sentido inatingido e inexprimível da vida. (p. 135)

Para Lukács, então, a totalidade épica (a capacidade de eliminar a dualidade entre interioridade e mundo exterior), no romance, podia ou devia construir-se pela recordação porque esta pressupunha objetivamente o processo da vida e porque, ao recordar, o sujeito criava, ordenava a própria vida como um todo orgânico, com as balizas da experiência concreta. Mesmo se não restabelecia o sentido, o gesto configurador da experiência já constituía uma forma épica.

A forma em Balzac equaciona o demonismo subjetivo das personagens com a resposta inexorável de um mundo puramente humano. O choque por elas recebido é, como diz Lukács, de pura imanência, porque inteiramente coerente com as idéias que regulam o mundo no qual vivem. No labirinto das interdependências de indivíduos isolados, de lógica inteiramente humana, constitui-se uma totalidade. Apesar do nível de abstração alto, a concepção da forma do romance de Balzac não se opõe inteiramente à que Lukács desenvolverá adiante. É verdade que, mais tarde, uma visão mais historicamente especificada desse demonismo, mostrará que os ideais e objetivos das personagens (seu demonismo subjetivo), ligados historicamente à ascensão da burguesia, são parte indissociável

desse mesmo mundo. No entanto, a conquista da forma épica dever-se-ia nas duas avaliações, à manutenção implacável da lógica do mundo – uma lógica puramente humana (ou puramente econômica e social) – diante das solicitações, desejos e ambições dos sujeitos, em sua heterogeneidade.

A forma épica da **Educação sentimental** instaura-se com a articulação da experiência (ou da existência) possibilitada por uma recordação criativa. É a possibilidade de, contra o fluxo do tempo, configurar a própria vida como totalidade, por meio da recordação e da esperança. Assim, a tentativa não é de anular o tempo, uma vez que recordação e esperança só são possíveis no tempo, mas propor uma visão do decorrer não apenas como negação da vida e dos valores, mas como processo, que repropõe os valores (o passado e o perdido) a cada passo. Não se chega ao sentido, ou seja, a uma vida que realiza plenamente os ideais, o que é impossível dada a situação de “completa pecaminosidade” do mundo, mas a uma forma capaz de superar as dualidades. A subjetividade, que, pela recordação, organiza a vida, ou seja, a experiência concreta, constitui uma natureza subjetivo-constitutiva e objetivo-reflexiva, que efetua a totalidade épica. Por mais que haja diferença dessa visão para a do realismo posterior, elas têm algo em comum: a forma épica pressupõe que o sujeito estabeleça um contato com o mundo pela ação. No romance de Flaubert, a ação está incluída nas vivências épicas do tempo (recordação e esperança), que nascem dela e conduzem a ela. O conteúdo destas no romance são sobretudo ações, não se apresentam como vagas aspirações ou sensações imprecisas. O „passado e o perdido“, as opções a serem tomadas e que decidem a vida estão presentes a cada momento. A relação entre as ações, passadas, presentes e futuras, não chega a ser definida, mas o sentido e o valor também não são meramente depreciados como imaturidade, permanecendo todo o tempo presentes e atuantes na configuração. A afirmação da vida como processo continua um valor para Lukács, posteriormente, mas a memória e a recordação não serão adiante suficientes para instaurar uma forma épica. Do livro teórico para os ensaios críticos dos anos 30 o que o crítico eliminou foram as possibilidades de consumação de uma totalidade a partir do sujeito ou constituída por ações que se relacionem de maneira „irracional e inexprimível“, ou seja, cujas relações não estejam inteiramente esclarecidas na lógica do processo. Toda a categoria do romantismo da desilusão foi descartada.

N'A **teoria do romance**, a forma que atinge a totalidade não está previamente decidida. As tipologias são qualificações *a posteriori*, propostas a partir da análise das obras. A superação dos problemas postos pela forma é uma conquista realizada em cada romance, embora o mesmo procedimento possa estar presente em todos os romances de um mesmo autor, como Balzac, por exemplo. Mesmo assim, Lukács afirma que a totalidade alcançada em cada romance não se replica no conjunto da **Comédia Humana**. No caso da **Educação sentimental**, a análise está dedicada aos procedimentos que lhe são específicos.

A partir dos anos 30, o realismo torna-se, para Lukács, a forma da totalidade no romance, uma totalidade intensiva que desafiava implacavelmente, pela ação, as ideologias e alienações capitalistas. A ação revelava o oculto, o latente, o movimento profundo e objetivo da história. As ações de um romance como **As ilusões perdidas**, estreitamente ligadas aos desejos, sentimentos e derrotas de Lucien de Rubempré, David Séchard e outros personagens, expunham o processo social mais amplo de mercantilização da literatura. É possível perceber que, apesar da especificação histórica, acontece um salto argumentativo que, ao invés de aprofundar o poder de especificação da forma, entrega o romance a outra abstração. O crítico fez análises muito mais vivas quando saiu da prisão relativa que criara ao acoplar um realismo-tipo (Balzac) a uma sociedade-tipo (a França). As análises da obra de Dostoiévski e Gottfried Keller são desafios, na medida em que se afastam do típico. Lukács reúne para enfrentá-los o que tem de melhor: uma compreensão profunda da sedimentação social e histórica que são os gêneros literários e a grande liberdade, demonstrada n'A **teoria do romance**, de identificar um ponto nervoso específico em cada narrativa.

Entretanto, há limites que Lukács não ultrapassou. O ensaio sobre Dostoiévski mostra qual é esse limite. Mesmo que, nas obras do escritor russo, a individualidade entre em profunda crise, pro-

curando desesperadamente encontrar em si mesma um fundamento que não encontra na sociedade, ela ainda está lá, com todas as suas dilacerações e impasses. O ensaio de Adorno sobre o narrador afirma que o processo objetivo não era mais o da individuação e que a simples pretensão de narrar, antes mesmo do conteúdo, já era ideológica. (ADORNO, 1983, p. 270). A crítica de Lukács, por mais que ressalte a predominância do processo objetivo, pressupõe uma individualidade razoavelmente íntegra, mesmo que desesperada, como em Dostoiévski. Adorno, que fala da impossibilidade da matéria intransformada, do inevitável subjetivismo, o faz considerando também o processo objetivo, mas indicando nele o retorno a uma espécie de condição pré-individual na moderna sociedade administrada. (p. 273)

Além de preservar o indivíduo até certo ponto, Lukács também resguarda sua capacidade de conhecer e discernir. A reificação, para ele, é um processo que pode ser, se não destruído, ao menos minado pela consciência, considerada uma consciência universal que tudo pode compreender, a razão do Esclarecimento. A incompatibilização de Lukács com os escritores pós-1848 deve também encontrar um motivo aqui. Estes configuraram, muitas vezes, círculos de ação abafados, de lógica fechada, infensos a revelações. A reificação, que está na base deles, é mantida até o fim. Como Lukács percebe, é um luto que explica essa dureza, mas nem por isso ela é apenas subjetiva (ele sabe que é resultado histórico). Tanto que ao luto ele não contrapõe uma visão mais otimista das coisas, mas a revolução.

No ensaio „Crítica e sociologia“, publicado no livro *Literatura e Sociedade* (1965), Antonio Candido lança uma questão definidora para a crítica, baseado em Lukács. Tratava-se de saber algo crucial para o trabalho do crítico: se o conteúdo externo da obra literária fornecia apenas matéria para a realização da obra ou se esse conteúdo tinha parte, precisava ser considerado, na definição do valor estético da obra. (CANDIDO, 2000 p. 4-5)

Um ensaio como „Dialética da malandragem“, de 1970, publicado protanto cinco anos depois da pergunta formulada com a ajuda do jovem Lukács, redimensiona vários tópicos das teorias que vimos tratando aqui. Antes de tudo, o ensaio tem aquela liberdade e disposição do Lukács d'A **teoria do romance**, de perseguir o que, no romance, convence o leitor da existência de uma generalidade (ou de uma totalidade), de um mundo com regras, e até com um ritmo, que Candido identifica mais tarde como um *Allegro Vivace*. O crítico busca uma forma que não está previamente definida e que “pode ser todo e qualquer nexos que subordine outros no texto, inclusive as formas fixas. Ora, uma vez afastado o balizamento da tradição, entra em vigor a dinâmica histórica das significações, sem mais, e o verdadeiro designado da forma passa a ser *uma atualidade histórica*.” (SCHWARZ, 1989, p. 139)

Mas onde há uma liberdade, há também uma exigência, porque a forma a identificar é, sem prejuízo da relação com a sociedade, inteiramente imanente.

Essa totalidade só é um retrato verdadeiro da vida na medida em que também com relação a ela todo o sistema valorativo de idéias permanece regulativo, na medida em que a idéia que lhe é inerente com imanência é apenas a da própria existência, a da vida em geral. (2000. p. 133)

A partir daqui surgem diferenças importantes no procedimento de Candido em relação à Lukács n'A **teoria do romance**. Esta permanece num nível de abstração mais alto, o que talvez tenha permitido ao seu autor a flexibilidade e relativa impassibilidade em relação aos conteúdos, que perderá depois. Seja a forma do labirinto de almas isoladas que se entrecruzam no enfrentamento de um mundo puramente humano, ou seja a do fluxo e refluxo permitido pelas vivências épicas do tempo, recordação e esperança, está em primeiro plano o êxito na configuração de uma totalidade que cumpriu as exigências estruturais da forma épica, um êxito que é tanto maior porque nada pode garanti-lo e porque o empreendimento está rodeado de riscos, para os quais o teórico alerta a cada passo.

Antonio Candido propõe duas generalidades na composição das **Memórias**: uma ligada ao universo popular, mais universal; e outra, mais específica, relacionada a um modo de viver, aos destinos das pessoas em sociedade, no Rio de Janeiro do tempo do rei. Os personagens – quase todos pertencentes a uma camada social média, entre escravos e senhores – viviam suas peripécias transitando livremente entre as esferas da ordem e da desordem, sem que o romance as marcasse com um sinal negativo ou positivo, numa organização bruxuleante, à qual o crítico deu o nome de dialética da ordem e da desordem. Com **A teoria do romance**, Antonio Candido tem em comum a liberdade de partida e a confiança na autonomia da forma; com o Lukács posterior, que considerou situações históricas específicas em vez de um vago horizonte histórico-filosófico, compartilha a disposição de particularizar a historicidade da forma e descer das altas abstrações em que permanece o livro teórico.

A análise de Candido concentra-se na identificação da forma (que é uma proposta de generalidade) mas trata a construção dessa regra como algo social, histórica e esteticamente especificado. Com isso, o trabalho crítico preserva o resultado geral de uma reconversão à abstração, o que termina acontecendo no Lukács analista de Balzac. A dialética da ordem e da desordem, que organiza um modo de ser histórico e um romance, não pode ser, por exemplo, simplesmente transplantada para a análise de outros romances e toda consideração dela na análise de outras obras requer para estas um movimento semelhante de tratamento de objetos estéticos e históricos complexos em sua especificidade.

A crítica machadiana de Roberto Schwarz também se relaciona, de vários modos, com questões formuladas na obra teórica e crítica de Lukács. A análise da adaptação do romance no Brasil, que está no livro **Ao vencedor as batatas**, tem como eixo as relações entre indivíduo e sociedade, entre ideias e mundo, cuja definição na estrutura romanesca foi uma obsessão lukácsiana. Gostaria de mostrar aqui, entretanto, como Roberto Schwarz repropôs algumas questões de forma narrativa, quando analisou romances como **Memórias Póstumas de Brás Cubas** e **Dom Casmurro**. Começo lembrando que esses livros têm semelhanças com a **Educação Sentimental** de Flaubert, considerando que são memórias e que o ponto de vista subjetivo fica ainda mais marcado, porque ambos são narrados em primeira pessoa. Além disso, trata-se neles também da educação sentimental de um jovem e a história é pouco articulada, progredindo antes por fragmentos.

Afora isso, há diferenças significativas, porque o narrador discreto de Flaubert, quase até a secura, contrasta com o narrador eloquente e sinuoso dos romances de Machado. A postura do primeiro deve ter predisposto Lukács a aceitar no romance uma forma épica, tendo em vista que nele “reflexões” e “estados de ânimo” (inclusive do narrador) davam lugar ou ficavam quase sempre referidas à ação. E também há uma diferença mais sutil: por mais desencantado que seja o romance de Flaubert, o Lukács d'**A Teoria do romance** e Benjamin, no ensaio “O narrador”, apontam nele uma positividade; já nos de Machado, é difícil afirmar algo assim, tanto que os dois romances tenderam a ser caracterizados pela ironia e o pessimismo, quase coincidindo com os termos do luto lírico e irônico que Lukács ressaltava posteriormente na obra de Flaubert.

Se Roberto Schwarz estava pensando na relação entre indivíduo e sociedade e em forma immanente, como parecia, ele não tinha um apoio teórico direto que ajudasse na análise de Machado. Lukács havia rechaçado na fase materialista o romance que lhe estava mais próximo, o romance de Flaubert, assim como Adorno, que acusou o escritor francês de realismo de fachada. Não foi à toa que Schwarz tratou de reavaliar os procedimentos da narrativa flaubertiana, seguindo a interpretação de Dolf Oehler e contra as de Lukács e Adorno, justamente em **Um mestre na periferia do capitalismo**, a narrativa de Brás Cubas.

Não que os procedimentos de Machado tivessem sido os mesmos de Flaubert. Mas a redefinição do autor implicava a possibilidade de outros mecanismos formais, historicamente específicos, que não seriam exatamente nem os de Balzac, entronizados por Lukács, nem os da vanguarda, defendidos por Adorno. Nessa análise renovada, Flaubert é recolocado no contexto da Europa pós-

1848, o momento da desilusão posterior aos massacres de trabalhadores, em que entra em crise a possibilidade de tomar os valores da Revolução Francesa como universais e comuns a todos. Essa crise, segundo Schwarz, contribuiu para a objetividade *sui generis* da literatura moderna (Flaubert, Zola, Henry James, Dostoiévski). (SCHWARZ, 1998, p. 168)

Para o nosso raciocínio o caso crucial é a narrativa de Flaubert. A disciplina da escrita, cultivando com igual absolutismo a observação da realidade, a expressão justa e as virtualidades sensíveis e sugestivas da linguagem, compunha um objeto de evidência por assim dizer incontestável. Contudo, esta solidez sem brecha, tão peculiar, resulta da incorporação simultânea de perspectivas sociais antagônicas, e não, como parece, da supressão delas. (SCHWARZ, 1998, p. 169-170)

Flaubert havia desenvolvido, continua o crítico, um mecanismo minucioso de desmascaramento ideológico: “... entre os pressupostos do novo dispositivo literário está a falência de idéias ou intenções consideradas em abstrato. (...) Os pensamentos e as emoções são qualificados a cada passo e de modo fulminante pela posição que ocupam na intriga, e só existem nessa especificação.”(SCHWARZ, 1998, p. 170-171)

Já é possível entrever no dispositivo de criar sem brechas personagens especificadas pela posição relativa na intriga, criado por Flaubert, a afinidade com o narrador machadiano posto em situação, cuja desfaçatez de classe Schwarz identificou. No caso de Machado, a ousadia era ainda maior, porque deslocava uma espécie de entidade intocável, que era a posição narrativa, o ponto de vista de quem tinha a palavra.

Com isso, Schwarz contrapõe, ao mesmo tempo, a acusação de subjetivismo e formalismo, com base na qual o Lukács dos anos 30 descartara Flaubert; e também a de Adorno, de reprodução passiva da fachada. De certa forma, a explicação de Schwarz resolve o problema em que Lukács se fechou, inclusive para rejeitar a vanguarda, da possibilidade de uma totalidade (ou seja, da superação da dualidade entre sujeito e mundo) a partir do sujeito (ou para o sujeito). Desaparece a visão iluminista da possibilidade de uma razão universal, que permanece em Lukács mesmo quando sustenta a ideia de perspectivação como procedimento realista. O mundo reificado do proprietário tem seus protocolos: A leitura enviesada que Bentinho faz da peça de Shakespeare (se Otelo matou Desdêmona, que era inocente, por causa de um lençinho, o que ele não deveria fazer com Capitu, que era culpada?) implica a tradução do fechamento infernal da reificação em forma literária. Se há sempre, nos dois romances, também a possibilidade da leitura crítica, como aponta Schwarz, uma vez que, de qualquer forma, situações e personagens relativizam o narrador, o protocolo alienante tem qualquer coisa de armadilha. Brás Cubas e Dom Casmurro são respectivamente versões envenenadíssimas do Frédéric Moreau, protagonista da Educação sentimental, e do narrador proustiano da busca do tempo perdido.

Referências Bibliográficas

- 1] CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T A Queiroz, 2000.
- 2] LUKÁCS, Georg. “Balzac: Les Illusions Perdues”. In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 101-121.
- 3] _____. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- 4] SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- 5] _____. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. 3.

ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

i **Autora**
 Irenísia Torres de OLIVEIRA, Profa. Dra.
Universidade Federal do Ceará (UFC)
Departamento de Literatura
irenisia@gmail.com