

Estética da resistência



Por **ARLENICE ALMEIDA DA SILVA***

Trecho, selecionado pela autora, do livro recém-publicado

Laurence Sterne: romance e ironia

O ensaio “Riqueza, caos e forma: um diálogo sobre Laurence Sterne” é um dos mais elaborados e complexos do livro *A alma e as formas*, de György Lukács. Escrito em 1909, como o último ensaio, fechava a coletânea húngara com um tom irônico. É, a meu ver, o fecho mais interessante para concluir senão *A alma e as formas*, ao menos a reflexão sobre as formas épicas ou objetivas. Nesse ensaio, trata-se de pensar o lugar da ironia nas formas épicas modernas, em particular no romance.

Para tal, Lukács emula o formato tradicional do diálogo filosófico, expondo um duelo verbal sobre Sterne entre dois estudantes de filologia, Vincenz e Joachim. O exercício remete ao gênero do diálogo filosófico, muito utilizado no século XVIII; em particular, àquele que confronta tipos de caráter ou psicologia: de um lado, o homem bem-humorado; de outro, o homem sério, dogmático, de “traços duros”. Inscreve-se, especificamente, na linhagem de *Conversa sobre a poesia* (1800), de Friedrich Schlegel, publicado na revista *Athenäum*.

Em primeiro lugar, o embate é entremeado com observações do narrador sobre as circunstâncias da disputa e os estados de ânimo dos debatedores, circundando uma cena no interior da qual opera uma particular *Stimmung*. De modo que, no ensaio sobre Sterne, a *Stimmung* está presente no conteúdo e na forma: a descrição da intimidade do quarto onde se dará a conversa, dos móveis e quadros, de gestos e olhares, de indecisões e receios faz desse ensaio um exercício crítico delicado sobre as possibilidades contemporâneas da *Stimmung*. Por assim dizer, o narrador costura o diálogo com um tênue “fio vermelho”, no qual os dados de subjetividade se mesclam com a descrição objetiva do debate; parece, assim, referir-se não ao debate em si, mas à própria vida, ou seja, à vivência (*Erlebnis*), que se manifesta na disputa entre os rapazes pela moça – “de beleza desconcertante” –, que discretamente participa do debate. Novamente a mulher está presente, novamente sem nome e quase sem voz; no entanto, nesse ensaio, ela é a única exigência intrínseca ao diálogo.

Em segundo lugar, ao circunscrever um campo ficcional para o debate filosófico, o narrador ocupa a posição de observador imparcial. Assim, ironicamente, pretende ser justo com todos os lados do problema. A disputa começa claramente pela moça, ou seja, pela vida; no entanto, o diálogo rapidamente a abandona, concentrando-se não na vida empírica, mas naquela que merece ser vivida, com toda a sua riqueza, isto é, na forma artística. Desse modo, Lukács coloca o leitor/espectador diretamente na fissura entre arte e vida, na qual permanecerá até o fim, enquanto solicita a atenção para um plano “superior”, o das questões sobre arte e beleza, ao inquirir se as formas sentimentais encontradas em Laurence Sterne podem ser julgadas belas. Por isso, de pronto, o diálogo transforma-se em crítica literária ou literatura comparada, a partir da provocação de Joachim de que é impossível amar Sterne e Goethe ao mesmo tempo.

O diálogo progride, então, com base no argumento de autoridade de Goethe,^[1] que nomeara diletante todo poeta que não sabe articular técnica e fantasia; embora, na sequência, Goethe deixe a cena – e permaneça como uma presença latente –, e o ensaio se concentre em Sterne e na irreverência textual de *Tristram Shandy*, matriz literária da ironia romântica e da arte moderna. O embate é retardado, ainda, por questões preliminares, conforme a tradição antiga, sobre verdade e falsidade, contradições, juízos e critérios de verdade, indiciando ao leitor as sérias e elevadas pretensões dos

interlocutores.

Aproximando o debate estético sobre o romance, do fim do século XVIII, dos temas do formalismo do fim do XIX, Lukács recupera as discussões teóricas que culminaram no tratamento do romance como um gênero moderno sério e exemplar. O jovem filósofo acertadamente localiza, em Sterne, o ponto de inflexão do estatuto do romance e, na estilização do material, que se tornara múltiplo e em constante alteração – a chamada riqueza da vida –, a grande dificuldade moderna do romance de configurar uma totalidade épica. De modo que, no “Diálogo”, reverberam importantes perguntas feitas ao gênero no século XVIII: a forma do romance mudou porque se deparou com a proliferação ou variedade (*Mannigfaltigkeit*) dos objetos, nos termos de Moritz, sendo obrigado a abrir mão da unidade e do equilíbrio? Ou mudou para valorizar, como queria Solger, a dimensão subjetiva da narrativa, o acento dado à interiorização? Ou, ainda, para corresponder à progressão infinita do espírito, como pensava Schlegel, cujo percurso é sempre uma aproximação infinita, jamais completada, de modo que o fragmento é sua provisória e inevitável linguagem?

Vincenz contra-ataca, então, argumentando que Sterne não era um dilettante e que seus romances ligados imediatamente à vida teriam influenciado positivamente Goethe, na medida em que “não se trata, em Sterne, de sistemas, mas de realidades (*Wirklichkeiten*) sempre novas, que nunca se repetem. De realidades nas quais aquilo que se segue não é uma continuação daquilo que veio antes, mas é algo novo, do tipo que não pode ser previsto, que não tem nada a ver com teoria, com ‘pensar até as últimas consequências’”.^[iii]

Para Vincenz, a obra de Sterne confirma o triunfo do romance como gênero moderno, pois nele há aprofundamento, colorido e riqueza vital, por isso Sterne foi chamado por Heine de irmão de Shakespeare; não há fracasso formal na obra de Sterne, nem ruptura radical, uma vez que o tratamento do material no romance continua a configurar uma unidade, a qual não é pura empiria nem desorganização narrativa: o autor sabe o que faz, tem um método por meio do qual traça um círculo em torno das relações múltiplas e da plenitude entre os homens, sem “brutalizar os fatos”, sem afastar-se da vida real (*real*) em nome da vida apriorística; nele se confirmam a superioridade da poesia e a impotência de toda teoria diante da multiplicidade da realidade.

Não se trata, assim, de ver nas digressões do escritor irlandês uma crise da narrativa ou a impossibilidade da forma, acentua Vincenz, já que Sterne se inscreve na tradição de Cervantes; dessa tradição adota um método de composição, “uma concepção de equilíbrio”, por meio da qual sua obra visa produzir um efeito específico no leitor, que é o da *Stimmung*, assim resumido por Vincenz: o autor descreve “um fato e à sua volta uma chusma desordenada de associações suscitadas por ele. Aparece um homem, diz alguma coisa, faz um gesto ou simplesmente ouvimos seu nome, depois desaparece numa nuvem de imagens, ideias e estados de alma (*Stimmungen*) gerados com sua aparição”.^[iiii]

Do ponto de vista da técnica narrativa, Lukács faz a provocação, pela voz de Joachim, de que Sterne não seria mesmo tão inovador, pois, ao tentar fazer ver ao leitor essa riqueza do mundo, repetiria uma técnica arcaica, que vigorava no teatro elisabetano, pela qual as personagens eram postas fixas, como tipos, para que entre elas oscilasse uma variedade infinita de relações; ora, como as personagens são fixas e não interagem, seriam apenas tipos arcaicos e alegóricos, que se manifestam por meio de epigramas ou máscaras. Vincenz, de fato, reconhece que os irmãos Shandy não interagem, como Quixote e Sancho Pança: “falam um com o outro, mas não um ao outro”, de modo que as palavras são jogos de palavras, sempre alusivas e capazes de comunicar uma vivência só para quem a vivenciou. Predominam nesse mundo incompreensões recíprocas, além de acaso, inadequação e relatividade; por essa razão, retruca Vincenz, precisamente, essa vida é a verdadeira.

O argumento de Vincenz acrescenta, ainda, com brilho e convicção, que a unidade criada por Sterne potencializa ainda mais a estrutura exibida em Cervantes: ela decorre do jogo infinito do poeta com as coisas e não do caráter fixo das personagens; jogando, o poeta dissipa os limites e fronteiras entre as coisas, coloca em ritmo a multiplicidade da vida, efetuando a “ritmização do que há para se dizer”. A técnica de Sterne ilumina, assim, aquilo que constitui a essência da própria forma do romance, tanto o antigo como o moderno, isto é, o jogo infinito que é, no limite, o fundamento da defesa da autonomia do romanesco.

A noção de jogo remete o “Diálogo” diretamente a Friedrich Schlegel e sua “teoria do romance”, segundo a qual a obra de Sterne é reconhecida como romântica, não como moderna; inserida na linhagem da poesia “romântica”, história na qual opera a categoria de arabesco, entendido como “jogo pictórico” ou “confusão ordenada como arte”. Portanto, a *Conversa*

de Schlegel e o “Diálogo” de Lukács convergem para o mesmo ponto de vista da filosofia da história, na medida em que ambos buscam examinar se a obra de Sterne e romances semelhantes sinalizariam declínio na poesia, como “pastiches coloridos de espirotuosidade doentia”,^[iv] ou se seriam obras de arte autênticas, as “únicas produções românticas de nossa época pouco romântica”^[v].

Se o problema em Schlegel era saber em que medida “o conteúdo sentimental apresentado em uma forma de fantasia” ou a “abundância de espirotuosidade, purificada de todo contágio sentimental” anunciavam em Sterne a renovação da poesia, “que gerasse o caos do mundo dos cavaleiros andantes” de Cervantes, no “Diálogo” de Lukács, o argumento debruça-se sobre a estrutura interna da obra de Sterne para saber se, ao estilizar o material, múltiplo e variado, a forma deságua em dissonância ou em um desenho cujas linhas serpenteiam uma harmonia ou leveza, denunciando algum colorido. Mais ainda: Lukács examina o que significa afirmar, nos termos de Schlegel, que o “romance é um livro romântico”, diferente do épico antigo^[vi] e das obras modernas, não um gênero épico moderno.

Se, por um lado, os dois interlocutores concordam que a forma de Sterne exemplifica o arabesco, cujo elemento estruturante é o contraste de elementos, combinado às digressões e interrupções, Joachim, por outro, operando com as categorias de Schlegel, afirma que, diferentemente de Jean-Paul, o arabesco em Sterne fracassa em uma “dissonância do material”. Vincenz com entusiasmo, também citando Schlegel, sustenta o contrário: se há dissonância e não unidade entre as partes é porque o romance como um todo é apenas concentração (*Verdichtung*) em si mesma, “um dispor em ritmo (*Rhythmisierung*), que se vivencia de modo independente”^[vii]. “Pois a forma não é aqui resultado de uma coesão interna, como nas demais obras, mas a indistinção de suas fronteiras na névoa da distância, tal como a costa marítima no horizonte.”^[viii]

Em Sterne, a obra não exhibe limites nem ligações: expõe aventuras sem fim. Isso significa que Sterne cria outra unidade formal, “uma unidade no todo, mas sem que se deixe de sentir ao mesmo tempo o que nele é desagregador”.^[ix] A “unidade” da obra resulta, então, de uma junção aleatória, na qual as coisas permanecem próximas no espaço. “A unidade significa ficar junto, e o ficar junto (*Beisammensein*) é aqui o único critério de verdade; acima de seu veredito não existe mais nenhuma outra instância.”^[x]

Como se pode perceber, o uso que Lukács faz do romantismo é sempre polêmico, ou seja, é uma apropriação interpretativa que disponibiliza o argumento para novas abordagens, jamais é mera reiteração de ideias e procedimentos. Por isso, o “Diálogo” progride sempre confrontando pensamentos: a ideia do jogo, por exemplo, remete a Kant, ao romantismo e, especificamente, ao conceito de ironia romântica, que domina, a partir de então, o centro do diálogo. A ironia em Sterne é caracterizada como romântica, menos no sentido de autolimitação, de “ultrapassar a si mesmo” ou de comentário crítico, e mais como autocriação infinita, no sentido de uma subjetividade sem limites, nos termos do fragmento 116 de Schlegel, já que o “poeta não tolera nenhuma lei acima de si”; pressuposto apresentado pelo crítico Kerr, cuja origem também pode ser localizada na figura do gênio kantiano, que é “um talento para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada”^[xi].

Ora, o jogo como força de criação que suspende as leis do entendimento não é um saber do limitado, mas do ilimitado, o que remete o ensaio de Lukács ao coração do tema do desinteresse estético, cuja matriz é alemã, primeiramente com Moritz e depois com Kant, Schiller e outros. Remete especialmente a Fichte, para quem o impulso estético é “aquele que não visa a nada exterior ao homem, ele não visa ao conhecimento dos objetos, como o impulso prático, mas quer transformar as coisas em toda parte ao infinito”; daí que o sentido estético se desenvolva, diz Fichte, “uma vez apaziguado o afã de saber e satisfeito o impulso de conhecimento”.^[xii]

Mais ainda: para além da questão da originalidade do gênio, Lukács associa a ironia romântica à esfera da natureza, ao “Eu”, no sentido fichtiano de potência de criação de mundo, ou espírito invisível que anima toda a arte; ou, ainda, à pura atividade que é força infinita de autocriação, na qual o Eu como o “único doador da vida” joga com tudo, desestabiliza os conceitos, cria as imagens que iluminam o mundo, imagens que ganham autonomia e autossuficiência e que se estendem ao conjunto da realidade efetiva. De tal modo que a ironia, para Vincenz, como absoluta liberdade de jogar, exhibe uma dimensão ética: ela é “concepção de mundo (*Weltanschauung*), uma forma imediata de revelação da vida

(*Lebensoffenbarung*) e um modo de sentir e expressar o mundo”^[xiii]. “Poder jogar é a verdadeira soberania”,^[xiv] que é a mais autêntica imagem da vida, pois o que interessa aqui não são as qualidades das coisas mortas, mas a concordância da forma com nosso espírito. Desse modo, a forma é a elevação dos sentimentos do Eu a uma significação autônoma, a uma “imagem especular” (*Spiegelbild*) do mundo, por meio da qual ela é símbolo do infinito.

Ora, como o jovem Lukács interpreta essa elevada pretensão ética da ironia, cuja raiz ele encontra no romantismo e para além dele? Se os antagonistas concordam que só a subjetividade do poeta é de fato capaz de comunicar os conteúdos vitais, Joachim discorda, no entanto, que se possa postular uma subjetividade sem limites, ou espírito estético, entendido em termos fichtianos, como subjetividade sem limites. Nessa pretensão residiriam, então, as contradições intrínsecas à sugestão do Eu como espelho do absoluto, como superfície de reflexos, espelhamentos e distorções, nos termos do fragmento 116 de Schlegel.

Somente a alma, defende Lukács, entendida como uma subjetividade integral, pode criar um mundo, pois conhece os limites postos pelo mundo. Lukács opera, então, com a noção idealista-romântica de jogo lúdico, seja o jogo entendido como ação recíproca entre entendimento e imaginação em Kant, seja entre impulso formal e impulso sensível em Schiller, para demonstrar os impasses da ironia romântica tanto na pretensão do poeta de constituir-se em autêntica subjetividade com base na instabilidade do sensível como na pretensão de constituir uma comunidade de sentimentos com base no poder de elevar-se para além de todo o condicionamento ou na plena infinitude e indeterminação. Como é possível, pergunta-se, que da mera instabilidade possa decorrer uma plenitude do Eu? E que a plenitude seja a potência de criar objetos, para depois abandoná-los ou destruí-los, de acordo com seu arbítrio?

Mesmo reconhecendo a complexidade da obra de Sterne e como ela separa a ordem das sensações da ordem dos sentimentos, o jogo lúdico que a obra estimula no leitor é, para Lukács, irrisório, pois essas “confissões insípidas”^[xv] ou “fingimentos”, na linguagem severa de Schiller, não convencem, já que “jogamos com as coisas, mas continuamos sendo nós mesmos, e as coisas continuam sendo o que eram”^[xvi]. Preservando a ideia estética do jogo – não qualquer ideia de jogo, mas a ideia schilleriana de jogo lúdico como harmonia das faculdades, a propósito do belo –, Lukács sugere que a obra de Sterne mobiliza apenas parcialmente as faculdades, inviabilizando a possibilidade do jogo, uma vez que a capacidade formal é, no caso de Sterne, parcialmente ativada, predominando apenas o impulso sensível; por essa razão, citando uma imagem de Nietzsche, Sterne não tem tato e sensibilidade para o verdadeiramente importante: “A vivência surge pelo mero gosto pela vivência, ele observa apenas por observar”^[xvii].

A vida aparece apenas na sua desordem como caos, de “forma bruta, empiricamente, em repouso, imutável, sem movimento”^[xviii]. Todos os sentimentos são expostos, sem espiritualidade, como sentimentalismo, nos mesmos termos da crítica de Friedrich Schlegel^[xix]. Daí, diz Lukács, as obras de Sterne serem informes, inorgânicas e fragmentadas; nelas não há escolhas, uma vez que não se trata de um valor; daí serem inacabadas, prolongáveis ao infinito. Contra o espírito do gênio criador fichtiano^[xx] e também contra o projeto romântico de uma poesia universal progressiva, Lukács é incisivo: não há forma infinita, toda forma é delimitação, escolha, ordenação da multiplicidade. E sem forma, não há beleza.

Não teria ocorrido a Lukács que Sterne estaria mais próximo do sublime e não do belo? Afinal, esse antirromance ou metarromance, com seu fluxo verbal descontínuo, curiosidade enciclopédica e errância picaresca, aponta para o informe e o incomensurável; um inacabamento que obrigou o romance a sair de seus limites e de suas regras. Lukács sabe disso, e por tal motivo utiliza, reiteradas vezes, pela voz de Vincenz, termos como intensificação e multiplicidade, e fala diretamente em “sublime” para definir a forma – como quando, citando Nietzsche, afirma: “A forma é a intensificação dos sentimentos fundamentais, vividos com máxima força, até o ponto em que atingem um significado autônomo. Não existe nenhuma forma que não possa ser reconduzida a esses sentimentos fundamentais, primitivamente sublimes e simples”.^[xxi]

Ora, então, se não é um deslize ou esquecimento, resta-nos perceber que o sublime é recusado conscientemente por Lukács: ele sabe que o material do romance é o sensível e que a disposição sublime é o sentimento que decorre da “saída do mundo sensível”.^[xxii] Se é assim, pode-se dizer, então, que Lukács intencionalmente se afasta da oposição entre belo e sublime, nos termos do século XVIII, ao defender uma disposição para a forma que não é nem ordenação do sensível, segundo uma unidade do conhecimento, nem recusa de ligação entre as coisas, em nome da independência moral, como no

sublime, mas a compreensão da forma como uma nova coexistência dos sensíveis; ou seja, como a criação de uma unidade sensível, a qual indicia uma homogeneidade que é um valor.

É por essa razão que Lukács intensifica a crítica direcionada à estética romântico-idealista, ao afirmar, como Nietzsche e Kierkegaard, que a subjetividade que olha apenas para si mesma é um obstáculo no qual se perde a própria subjetividade. Assim, se a forma romance não é meramente bela nem meramente sublime, é porque a força de configurar projeta a partir da alma algo fora dela e que, no entanto, revela seu mais íntimo querer. Dos dois polos da crítica decorre a formulação de que a obra de arte é ética quando a forma aponta para um ideal exterior ao Eu; uma criação interna, certamente, mas que não se encontra muito distante das coisas, já que as mesmas não são dissolvidas em impressões subjetivas, em *Stimmung*. Nesse caso, o romance pode ainda almejar a verdadeira totalidade épica, que se fecha como um símbolo do mundo (*Sinnbild*). Ora, sem a disposição para a forma, o jogo entre impulso formal e sensível termina em frivolidade e o gênio é um “mero amador de sentimentos”.^[xxiii]

Com isso, o diálogo progride deslocando o tema da ironia para o tema da forma como valor, o que transpõe a relação entre estética e ética, tal como pensada no coração do romantismo, para o debate filosófico de Heidelberg, contemporâneo a Lukács, entre as duas correntes principais do fim do século XIX: de um lado, a *Lebensphilosophie*, e de outro, o neokantismo e sua doutrina do valor. Nesse salto histórico, a contraposição do “Diálogo” ganha clareza. Para Vincenz, que adota certo biologismo diltheyiano, o que tem valor é a própria vida, e nela predomina este vivido imediato do Eu, nomeado de subjetivismo; daí que o romance é abertura para o mundo e caminho de enriquecimento na vida, de modo que a riqueza é vista como infinitude, liberdade do Eu e, nesse sentido, a ética é pensada como tal capacidade de criar a partir da riqueza da vida. Em contrapartida, nela todas as diferenças se desfazem, não há hierarquia entre grande e pequeno, leve e pesado, longo e breve, matéria e qualidade. É uma intensa afirmação da vida e de seus instantes, uma ética dos instantes, na qual cada um é vivido como *Erlebnis*, como experiência vivida pelo Eu, nos termos da *Lebensphilosophie*.

Para Joachim, em chave neokantiana, “a alma só pode ser completa e assim rica lá onde existem com igual intensidade caos e conformidade à lei, vida e abstração, homem e destino, estados de alma (*Stimmung*) e ética”.^[xxiv] Para essa alma, a forma não se reduz ao arabesco, com seu “colorido pastiche, farsas e confissões”.^[xxv] mas significa a capacidade de produzir um valor: “A verdadeira riqueza consiste apenas em poder valorar, e a verdadeira força, apenas na força da escolha, na parte da alma liberta dos estados de alma (*Stimmung*) episódicos: na ética. Isto é, em poder determinar pontos fixos para a vida. E essa força cria com soberania diferenças entre as coisas, cria sua hierarquia [...]. A ética ou a forma na arte é o ideal exterior ao eu frente a cada instante e a cada estado de alma”.^[xxvi]

Essas contraposições indiciam como o problema do valor aparece em vários ensaios de AeF articulado com a noção de jogo irônico, preparando a abordagem especulativa densa que examinaremos na segunda parte, nos manuscritos de *Filosofia da arte* e na *Estética de Heidelberg*. Em todo caso, o ensaio sobre o romance de Sterne recupera aquilo que os românticos sustentavam, a saber, que a arte pertence a uma esfera de valor específica, diferente da lógica, da religiosa, ou mesmo da esfera ética. Para Lukács, no entanto, a autonomia decorre do jogo entendido, ao mesmo tempo, como aproximação e distância da realidade vivida; por isso, a arte é um bem cultural que tem um “valor próprio”, nos termos de Rickert: ela produz um valor mediado, uma matéria transformada, um valor transcendente.^[xxvii]

Lukács, vale destacar, concorda com os neokantianos de Heidelberg que o valor é um não vivido, uma esfera da não realidade, o que não significa, para ele, que o valor seja um *a priori* abstrato. Seguindo a sugestão de Rickert de que a arte, como intuição, é o valor mais próximo da vida, Lukács buscará demonstrar como o valor decorre do impulso estético que é da ordem do vivido, da efetividade (*Erlebniswirklichkeit*), entendido como desejo de unidade, de purificação, ou de expressão de uma qualidade do vivido; toda obra, diz ele, exprime a busca do sujeito por um objeto adequado à pura vivência. Sua especificidade como bem cultural reside no fato de que o valor só é posto na obra, no processo de sua realização, como sensível e na relação com o fruidor: a obra é a realização do valor, não a representação do valor. A obra instaura, assim, algo qualitativamente diferente: ela é princípio de diferenciação; daí que todo valor seja único, uma novidade. Nesse sentido, a forma é autônoma, engendrada pela matéria e pelo artista que, por meio dela, ordena o caos, produz o sentido, cria um valor.

Se o valor não está nem no sujeito criador e tampouco no receptor, mas na obra, pode-se compreender a importância, para

o jovem Lukács, da abordagem neokantiana de Rickert, que deslocara a questão do valor para o tema da validade do valor: o valor não é; ele vale apenas diante do espectador que toma posição diante de um valor. Como uma validade em si (*geltung-an-sich*), é um momento prático de avaliação, de apreciação.^[xxviii] Daí a importância do fim do diálogo, quando Vincenz retoma a leitura e, diante da moça, reconhece o sentimentalismo de Sterne, afastando o livro.

A conclusão do diálogo, se não aporética, é no mínimo irônica: após o narrador ter dado crédito aos dois interlocutores, instaura-se uma atmosfera de incomunicabilidade e de mal-entendido. Mesmo reconhecendo que Sterne não é belo, e que talvez de fato não haja ali forma, Vincenz sente que perdeu o confronto, mas ao fim ele fica com a moça, permanecendo na vida. Joachim, que aparentemente venceu o duelo, recebe como prêmio o duplo fracasso de perder o amor da moça e, conseqüentemente, a vida, e de ter de refugiar-se nas formas. Como se Lukács procurasse corrigir o idealismo excessivo do ensaio sobre Philippe com a tristeza inconsolável de Joachim.

Relendo o programa do romantismo com lentes do fim do século XIX, Lukács, como grande irônico, situa o problema das formas épicas e, especialmente, do romance nessa intersecção (*Kreuzweg*): no interior desse percurso acidentado confronta posições, localiza paralelismos, sem assumir uma conclusão unívoca – embora o ensaio sugira, nas entrelinhas, contra Schlegel, que Sterne é moderno e não romântico: *Tristram Shandy* não anuncia o despertar do espírito romântico, que Schlegel idealizava para o programa de poesia universal o qual também seria, dialeticamente, o ultrapassamento de Sterne.

Se Sterne é moderno, resta saber o que isso significa e por que ele não pode ser ultrapassado, tampouco o programa para uma poesia universal progressiva realizado no presente como lugar da barbárie. De modo que os impasses da forma, em Sterne, enunciam que o problema estético do romance moderno não pode ser compreendido por categorias românticas como o arabesco. Resta, então, partir do lugar a que esse ensaio chegou, da constatação de que o problema da forma romance é o da subjetividade moderna, que virou um obstáculo (*Hindernis*) para si mesma, ao perder a imanência ao mundo, ou seja, nos termos de *A teoria do romance*.

***Arlenice Almeida da Silva** é professora de estética no departamento de filosofia da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

Referência



Arlenice Almeida da Silva. *Estética da resistência. A autonomia da arte no jovem Lukács*. São Paulo. Boitempo, 2021, 400 págs. [<https://amzn.to/3OsGRWg>]

Notas

[i] Ibidem, p. 187; Johann Wolfgang von Goethe, “Fehler der Dilettanten: Phantasie und Technik unmittelbar verbinden zu wollen”, em *Maximen und Reflexionen* (Munique, C. H. Beck, 1999), p. 481 [ed. port.: “Querer articular sem mediação a fantasia e a técnica”, em *Máximas e reflexões*, trad. Afonso Teixeira da Mota, Lisboa, Guimarães, 2001, p. 215].

[ii] György Lukács, *A alma e as formas*, cit., p. 190.

[iii] Ibidem, p. 196.

[iv] Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos* (trad. Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 61.

[v] Ibidem, p. 62.

[vi] Ibidem, p. 66. Vale destacar que Schlegel pensa o romance por meio de uma noção mais larga, que se refere a uma literatura pós-antiga, dividida em três etapas. A primeira seria nomeada de Primeiro Romantismo, num arco que vai de Dante a Cervantes e Shakespeare. A segunda fase seria a do século XVII, do classicismo francês e inglês, considerado um período de declínio da arte. E a terceira seria a promessa futura de um renascimento do espírito da primeira fase, com Goethe. Cf. Alain Muzelle, “Arabesque et roman dans l’oeuvre de Friedrich Schlegel”, *Société et Representation*, n. 10, 2000, p. 20-66. É o que se pode ler no “Discurso sobre a mitologia”: “Aqui encontro muita semelhança com aquela grande espirituosidade da poesia romântica, que não se mostra em lampejos isolados mas na construção do todo [...]. Pois essa confusão artificialmente desordenada, essa excitante simetria de contradições, esse maravilhoso e eterno jogo alternado de entusiasmo e ironia, vivo até mesmo nos melhores segmentos do todo, já me parecem ser uma mitologia indireta. A organização é a mesma, e o arabesco é, com certeza, a mais antiga e originária forma da fantasia humana”. Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, cit., p. 55.

[vii] György Lukács, *A alma e as formas*, cit., p. 207.

[viii] Ibidem, p. 208.

[ix] Ibidem, p. 199.

[x] Ibidem, p. 190.

[xi] Kant, 1993, §46, p. 153.

[xii] Johann Gottlieb Fichte, *Sobre o espírito e a letra na filosofia* (trad. Ulisses Razzante Vaccari, São Paulo, Humanitas/Imprensa Oficial, 2014), p. 142.

[xiii] György Lukács, *A alma e as formas*, cit., p. 202.

[xiv] Ibidem, p. 199.

[xv] O termo *confissão* decorre de Schlegel que, na “Carta sobre o romance”, o utiliza no sentido de “uma visão espiritual do objeto, de todo coração serena e alegre; pois é em serena alegria que convém contemplar o importante jogo de imagens divinas. [...] Verdadeiros arabescos, e acompanhados de confissões, os únicos produtos românticos da natureza em nossa época”. Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, cit., p. 68.

[xvi] György Lukács, *A alma e as formas*, cit., p. 199.

[xvii] Ibidem, p. 206.

[xviii] Ibidem, p. 213.

[xix] Cf. a crítica de Schlegel ao sentimentalismo: “O que é então esse sentimental? O que nos agrada, onde o sentimento domina, mas aquele sentimento espiritual, não o que provém dos sentidos. A fonte e alma de todas as emoções é o amor, e na poesia romântica é preciso que esteja pairando, quase invisível e por toda parte, o espírito do amor; é isto que aquela definição deve apontar. [...] Apenas a fantasia pode conceber o enigma deste amor e como enigma apresentá-lo; o enigmático é fonte do fantasioso, na forma de toda representação poética”. Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, cit., p. 65-6).

[xx] Em *Sobre o espírito e a letra na filosofia*, Fichte conclui a segunda carta assim: “O espírito deixa para trás os limites e em sua esfera própria não há limites. O impulso ao qual o espírito se entrega vai ao infinito”. Johann Gottlieb Fichte, *Sobre o espírito e a letra na filosofia*, cit., p. 143.

[xxi] György Lukács, *A alma e as formas*, cit., p. 207.

[xxii] Schiller, em *Über das Erhabene*, esclarece a dimensão intelectual do sublime: “Sentimo-nos livres frente ao sublime porque os impulsos sensíveis não possuem qualquer influência na legislação da razão, porque o espírito age aqui como se não estivesse sob quaisquer leis que não as suas próprias”. Friedrich Schiller, *Do sublime ao trágico* (trad. Pedro

Süssekind e Vladimir Vieira, Belo Horizonte, Autêntica 2011), p. 60.

[xxiii] György Lukács, *A alma e as formas*, cit., p. 210; Friedrich Schiller, *Do sublime ao trágico*, cit., p. 213. Cf. sobre o tema a análise de Kierkegaard sobre a ironia romântica. “Na medida em que o irônico, com a licença poética maior possível, se cria a si mesmo e ao mundo circundante, na medida que assim ele vive sempre no modo hipotético e subjuntivo, a sua vida perde toda continuidade. Com isso ele se submete totalmente ao estado de ânimo (*Stimmung*). Sua vida se reduz a meras disposições afetivas. [...] Ele inventa poeticamente que é ele próprio que evoca os estados de ânimo, ele poetiza até paralisar-se espiritualmente e deixar de poetizar. A própria tonalidade afetiva portanto não tem nenhuma realidade para o irônico, e é raro que ele dê livre curso às tonalidades afetivas senão sob a forma do contraste.” Søren Kierkegaard, *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates* (trad. Alvaro Luiz Montenegro Valls, Bragança Paulista, Editora Universitária São Francisco, 2006), p. 245-6.

[xxiv] György Lukács, *A alma e as formas*, cit., p. 213.

[xxv] Cf. Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, cit., p. 62.

[xxvi] György Lukács, *A alma e as formas*, cit., p. 214.

[xxvii] Para Rickert, no artigo escrito para a revista *Logos*, de 1911-1912, intitulado “Valores de vida e valores de cultura”, toda a *Lebensphilosophie* busca extrair os valores da vida. Mas a vida aqui é simples condição e não valor próprio. Ora, Rickert distingue dois valores: valor próprio (*Eigenwert*) e valor condicional (*Bedingungswert*). “Aquele que vive tudo, vive absurdamente. Os valores próprios não são valores de vida. Devemos de certo modo matar a vida, até um certo grau, para chegar aos bens culturais, que possuem valor próprio.” Heinrich Rickert, *Le Système des valeurs et autres articles* (Paris, Vrin, 2007), p. 118.

[xxviii] Ibidem, p. 123; Eric Dufour, *Les Néokantiens: valeur et vérité* (Paris, Vrin, 2003), p. 70.