

Goethe e seu tempo



Por **MIGUEL VEDDA***

Apresentação do livro recém-publicado de György Lukács

1.

Em *Meu caminho para Marx* (1933) – cuja composição se deu muito perto, em termos temporais, dos ensaios incluídos em *Goethe e seu tempo* –, György Lukács sustenta que a relação com Marx é a verdadeira pedra de toque para todo intelectual “que leva a sério a elucidação da sua própria concepção de mundo, o desenvolvimento social, em particular a situação atual, o seu próprio lugar nela e o seu próprio posicionamento em relação a ela”. A seriedade com que o intelectual se dedica a essa questão “nos indica em que medida ele quer, consciente ou inconscientemente, esquivar-se de um claro posicionamento com relação às lutas da história atual”.

Boa parte do ensaio consiste em uma resenha biográfica da assimilação particular que o autor havia feito da obra marxiana até então; uma assimilação que, naquele momento, não estava de forma alguma concluída e deveria apresentar modificações produtivas durante os mais de 35 anos de trabalho filosófico e político que o filósofo húngaro teria pela frente. Em relação a este livro que estamos apresentando, é preciso dizer que, em Lukács, há um caminho para Goethe que não é menos importante e frutífero que aquele vinculado a Marx no ensaio de 1933.

Como ponto-final dessa trajetória, seria possível mencionar a conferência “*Marx und Goethe*” [Marx e Goethe], proferida em 28 de agosto de 1970 e na qual Lukács, em seus últimos meses de vida, revisa alguns dos pontos de inflexão fundamentais de sua apropriação de Goethe e aponta, sobretudo, o significado que isso passou a ter em sua filosofia tardia. Como um dos aspectos que ligam o autor de *Fausto* ao de *O capital*, o velho Lukács menciona a *genericidade*, aquela dimensão humana em que podemos encontrar “um parâmetro sólido para as decisões de nossa interioridade, que se torna frutífero no campo da práxis e, nesse sentido, imprescindível para uma vida verdadeiramente humana”. A coincidência entre o ceticismo quanto ao culto da “originalidade” e a adoção da genericidade como medida influencia “os esboços humanos de todas as obras importantes de Goethe; seu princípio construtivo para a configuração do mundo se funda nessas formulações relativas à vida”.

O próprio Lukács ensaia alguns traços de sua relação pessoal com Goethe, que começa muito cedo e segue uma longa (e intensa) trajetória, de forma que o filósofo pode dizer: “Minha ocupação com o estilo de vida e a configuração do mundo próprios de Goethe nunca perdeu importância em meu pensamento e meu trabalho”. Em um autêntico processo *Erinnerung*, Lukács enfatiza que as mutações históricas em sua forma de entender o escritor alemão surgiram das “mudanças fundamentais na tomada de posição diante da época e do mundo” e que, entre essas mudanças, está a passagem para o marxismo, o que suscita a pergunta sobre como deve lidar “um marxista com o conjunto da obra de Goethe”.

Como ponto de partida, Lukács cita seu “primeiro ensaio digno de ser levado a sério”: o artigo de 1907 sobre Novalis, posteriormente incluído em *A alma e as formas** (1911), em que a idiossincrasia do poeta romântico é definida a partir de uma contraposição com a obra poética e a filosofia de vida goethianas. Frente ao frustrado desejo de infinitude dos românticos, Goethe encarnaria a imagem do artista consumado, capaz de criar uma obra contraposta ao caos vital e de

renunciar, em função dela, a uma vida que anarquicamente se decompõe em estados de ânimo flutuantes. O diálogo “Riqueza, caos e forma”, incluído na mesma compilação de ensaios, também apresenta Goethe como uma contraimagem positiva – e “clássica” – de Laurence Sterne, que, por sua vez, constituiria um precedente para a dissolução e a eliminação formal de todas as barreiras entre a arte e a vida que caracterizam a literatura contemporânea.

Também em *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* [História da evolução do drama moderno] (1907-1909; publicado como livro em 1911), Goethe tem papel de destaque; o drama alemão é apresentado ali como organizado em torno de dois pólos de atração: Shakespeare e a tragédia grega. O primeiro expressa a aspiração à totalidade e, com ela, a devoção pela riqueza e pelo brilho da vida, o gosto pela concretização das existências individuais e pela liberdade dos sujeitos autônomos, o interesse pela especificação histórica do lugar e da época. O outro pólo busca, diferentemente, a unidade, e isso explica suas propriedades distintivas: a condensação da vida em um número limitado de símbolos, a concentração em grandes destinos trágicos, a preeminência do destino, a ausência de um *hic et nunc* específico.

Ambos os pólos encontram uma expressão definida em Goethe: a aspiração à plenitude shakespeariana é um princípio fundante para o *Götz von Berlichingen* e, por extensão, para todo o teatro do *Sturm und Drang* [Tempestade e Ímpeto]; o ideal da concentração dramática é representado por *Torquato Tasso* e *Ifigênia em Táuride* de Goethe. Porém, de ambas as correntes, apenas a segunda se desenvolveu de forma consequente e teve seguidores importantes. O fato de a “linha shakespeariana” não ter encontrado sucessão deveu-se, em parte, ao problema de que o projeto contradiz a essência do drama, aproximando esse gênero de uma plenitude vital que corresponde à epopeia; para não quebrar a condensação dramática, os homens e os acontecimentos têm de se encontrar desprovidos de qualquer acaso e transmutados em símbolos do destino.

A outra tradição, marcada pela busca da unidade, vê na estilização formal e no uso de personagens idealizados a fórmula adequada para afastar o drama da casualidade e livrá-lo do lastro da prosa terrena; o que se busca aqui não é a ressurreição do teatro antigo, mas a restauração da *tragédie classique* francesa. Tudo o que é individual e característico deve ser eliminado para que subsista apenas o simbólico, o ideal. Entretanto, esse idealismo implica um perigo: a perda do efeito imediato e sensível sobre as massas; como o drama clássico de Goethe e Schiller “foi um drama estético [...] o maior drama estético”, suas manifestações mais exitosas enfrentaram a indiferença do público. O projeto goethiano de fundar um teatro em Weimar foi uma tentativa malsucedida de educar um público desprovido de formação e interesse, e o classicismo se viu relegado a uma condição de sonho cheio de ambições, mas carente de realidade, por sua falta de vínculos com a comunidade. Todas essas características explicam, para o jovem Lukács, que a essência do drama moderno está sintetizada na obra clássica de Goethe e Schiller; um drama cuja abstração e intelectualismo remetem a uma sociedade em que, como escreveu Marx, a qualidade já não importa e a quantidade é que decide tudo.

Também em *A teoria do romance* (1914-1915; publicado como livro em 1920), Goethe desempenha um papel central, embora a imagem que Lukács oferece do poeta alemão seja diferente da que surgiu em livros anteriores. Neste, Goethe aparece ligado a alguns postulados éticos e estéticos que encontraremos na produção madura de Lukács. A resignação promovida pelo poeta alemão é entendida agora como um *tertium datur* entre posições extremas; uma estratégia que mais tarde seria empregada pelo teórico marxista para suas outras principais referências: Hegel, Balzac, Tolstói, Thomas Mann. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, enquanto romance de educação que transcende a antítese entre o *romance do idealismo abstrato* e o *romantismo da desilusão*, é uma tentativa de conciliar e superar a contraposição entre aqueles personagens que se entregaram à ação pura e aqueles que preferem se fundir na passividade.

O herói goethiano compreendeu que a responsabilidade pelo desacordo entre a alma e o mundo não deve ser atribuída a nenhuma das partes. Não se dedica a uma justificativa do *status quo* nem a um protesto unilateral contra ele, mas torna sua uma vivência “que se esforça por ser justa com ambos os lados e vislumbra, na incapacidade da alma em atuar sobre o mundo, não só a falta de essência deste, mas também a fraqueza intrínseca daquela”. O protagonista do romance tenta encontrar nas formações sociais um cenário adequado para o desenvolvimento da própria alma. Cada um dos membros da Sociedade da Torre concorda em renunciar parte de seus ideais para facilitar o contato com seus semelhantes; entretanto, essa renúncia não supõe um rebaixamento, mas a aquisição de uma nova riqueza. Essa existência comunitária é resultado de uma busca e de uma luta, obra de indivíduos que não puderam se apoiar em uma realidade não antagônica e que dedicaram todos os seus esforços à recomposição da totalidade perdida.

Ao falar do drama goethiano, o jovem Lukács já havia chamado atenção para o caráter antitrágico de toda *progressão*: “O

ser humano que ainda se desenvolve, que ainda está a caminho de algo, ou para quem o desenvolvimento é a própria vida (Goethe), não pode ser dramático, pela simples razão de que, para ele, todo acontecimento individual só pode ser um estado, um episódio”. Essas reflexões, que Lukács desenvolve no livro sobre o drama moderno e que parecem remeter a *Fausto*, antecipam a análise de *Wilhelm Meister* incluída em *A teoria do romance*. A imagem de Goethe que emerge dessa obra guarda pouca semelhança com o retrato do ascético e formalista inimigo da vida, delineado nos ensaios presentes em *A alma e as formas*. Vislumbramos um Goethe interessado em estabelecer certa mediação entre imanência e transcendência, entre indivíduo e sociedade. O que chama atenção é que *Wilhelm Meister*, além de tudo o que Lukács encontra de positivo nele, não é apresentado como a verdadeira superação dos dilemas próprios de um gênero que, como o romance, pertence a uma época de dilaceração e decadência identificada com o mundo burguês. *A teoria do romance* termina com a exaltação da comunidade russa e de seu “novo Homero”: Dostoiévski, cujas obras poderiam apresentar uma superação do romance na direção da epopeia.

A produção marxista inicial inclui poucas aproximações com a obra goethiana. Uma exceção é *Nathan und Tasso* [Nathan e Tasso] (1922), que submete as obras mencionadas de Lessing e Goethe a uma análise reducionista de pouca correspondência com os excepcionais ensaios anteriores e posteriores. As qualidades estéticas são negligenciadas ao mesmo tempo em que se ressaltam, como o que é verdadeiramente importante, as posições político-culturais representadas por ambos os dramas. Estes “designam duas tendências que – apesar da incomensurável superioridade literária de Goethe – fazem com que sua obra apareça como um desvio perigoso, um fenômeno de decadência ideológica em relação a Lessing”. O autor do artigo acredita que toda a literatura goethiana significa, “para a evolução espiritual alemã, uma tendência errada; que o fato de seguir alguns de seus caminhos deve conduzir a um triste filistinismo, a uma mesquinha pequena-burguesa cinzenta”; a revolta contra essa tendência expressa “um instinto de classe saudável na intelectualidade burguesa”.

Torquato Tasso, uma das peças dramáticas mais marcantes da literatura alemã do período clássico, é aqui reduzida a um desejo de reconciliação com a realidade da Alemanha dilacerada em pequenos estados. A estilização goethiana é “meramente poética: reveste toda a miséria mesquinha de sua época no esplendor fracamente apaixonado de seus versos para fazer com que a indignação contra essa miséria pareça ‘unilateral’, ‘exageradamente subjetiva’, injustificada”. Basta uma comparação entre essa abordagem do clássico Goethe com as posteriores em *Goethe e seu tempo* ou em *Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur* [Progresso e reação na literatura alemã] (1947) para colocar em evidência o reducionismo do ensaio de 1922, que não faz jus à riqueza nem à complexidade do classicismo de Weimar, tampouco enfatiza em sua autêntica magnitude a dimensão literária e cultural de Lessing, que, além dos elogios entusiásticos, apresenta em *Nathan e Tasso* uma fisionomia de traços escassos e superficiais. A análise não se aproxima da profundidade do brilhante ensaio de 1963 sobre *Minna von Barnhelm*.

Um ponto de inflexão no caminho para Goethe ocorreu em 1932, quando Lukács, instalado em Berlim, escreveu uma série de artigos contundentes por ocasião do centenário da morte do poeta alemão, com o objetivo de, especialmente, desmontar as várias tentativas do nazismo de se apropriar do legado goethiano. Em outro lugar, tratamos da análise dessa sucessão de ensaios, dos quais o mais importante é “*Goethe und die Dialektik*” [Goethe e a dialética]; diremos aqui apenas que, neles, não só é impugnada a justificativa conservadora dos aspectos filisteus em Goethe, como se questionam as condenações globais e as tentativas de separar salomonicamente méritos e deméritos: “Não basta desmascarar as falsificações de Goethe feitas pelos literatos burgueses para combater os traços filisteus de Goethe. No máximo, isso levaria a uma oposição proudhoniana – e não dialética – entre seus aspectos ‘bons’ e ‘maus’”.

A vida e a obra do escritor alemão não devem ser vistas como uma totalidade harmoniosa, mas como uma unidade de forças contraditórias que não podem ser separadas cirurgicamente. A filiação marxiana dessa abordagem é perceptível: em termos parecidos aos empregados por Lukács, Marx se opôs à tentativa dos neo-hegelianos de esquerda de estabelecer uma distinção entre um Hegel esotérico, que, lido “corretamente”, seria um ateu e revolucionário, e outro exotérico, que teria concordado com os poderes políticos de seu tempo; a filosofia hegeliana é uma unidade de contradições. Essa aproximação entre a interpretação marxiana de Hegel e a caracterização lukácsiana de Goethe ajuda a entender por que as afinidades entre esses dois expoentes centrais do período clássico da cultura alemã são destacadas por Lukács: ambos representam, junto com os economistas políticos ingleses, o mais alto grau de consciência alcançado dentro dos limites da cosmovisão burguesa.

2.

Uma vez traçado esse percurso, seria oportuno se perguntar o que há de particular e distintivo nos ensaios contidos em *Goethe e seu tempo*. Escritos entre 1934 e 1936, coincidem com uma virada nas posições de Lukács frente à cultura burguesa, marcada por uma reavaliação das relações entre ela e o fascismo em ascensão. Durante os primeiros anos daquela década, sob a influência da teoria do “social-fascismo” promovida pelo Comintern, Lukács havia compreendido o fascismo como um fruto necessário da sociedade burguesa, o que o levou a derivar uma oposição maniqueísta entre o mundo burguês e o mundo comunista. O filósofo que, em “Teses de Blum”, citava Lênin para argumentar que “não existe nenhuma muralha da China entre a revolução burguesa e a revolução do proletariado”, passou a se mostrar obstinado a erguer essa muralha.

Em meados da década, e junto com a consolidação das políticas de frente popular antifascista, as posições se alteraram substancialmente. Uma expressão dessa mudança é o esforço, em grande parte inspirado no jovem Marx, de resgatar algumas das categorias mais importantes promovidas pela burguesia em seu estágio ascendente – razão, democracia, progresso – como herança a ser assumida pela filosofia e pela ideologia socialistas, marcando uma oposição em relação à orientação barbaramente irracionalista, despótica e reacionária da ditadura fascista. Os ensaios deste livro, bem como os de *Balzac e o realismo francês* (com exceção do último, dedicado a Zola), são marcos importantes nessa mudança de orientação. Também o são *O romance histórico* (1936-1937) e *O jovem Hegel* – os dois empreendimentos mais ambiciosos realizados por Lukács durante o período fascista.

Antecipando as teses da segunda grande monografia sobre o fascismo, o manuscrito *Como a Alemanha se tornou o centro da ideologia reacionária?* (1941-1942), que coincide em vários aspectos com o prefácio de 1947, todas essas publicações se dirigem a momentos e figuras marcantes do passado burguês como uma tentativa incisiva de, parcialmente, resgatá-las e apropriá-las pela cultura socialista, rechaçando os esforços de apropriação dos impulsionadores da política cultural nazista. As marcas explícitas dessa estratégia aparecem nos diferentes ensaios do volume.

Uma particularidade do livro, já sugerida no título, é a decisão de colocar os diversos autores numa relação com *seu tempo* e, mais especificamente, com as condições políticas e sociais, de um modo mais intenso e complexo que em estudos anteriores e outros contemporâneos. Se, em alguns casos, a ênfase sobre essa relação parece excessiva, ela teria de ser justificada como resposta à obstinação de muitos outros críticos em apagar essa conexão. É assim, por exemplo, quando Lukács argumenta que a diferença entre a etapa jovem e madura de Goethe e Schiller não se explica por questões psicológicas ou formais, mas a partir de um ponto de inflexão entre dois períodos do desenvolvimento da sociedade burguesa. Ou quando diz que a “fuga” de Goethe para a Itália não se deve a uma crise sentimental, mas ao fracasso das tentativas de introduzir reformas econômicas e políticas em Weimar sobre bases ilustradas. Ou quando explica que a amizade entre Goethe e Schiller não se baseava exclusivamente na simpatia pessoal ou no gosto estético, mas, sobretudo, em uma “fraternidade política”, na formação de um bloco no campo político-cultural.

O objetivo central do programa classicista era liquidar os restos feudais, afirmando as expectativas da França em 1789, mas sem realizar uma revolução, partindo de uma confluência – utópica – entre certos setores progressistas da aristocracia e da burguesia alemãs. Nessa mesma linha, move-se a afronta lukacsiana aos críticos fascistas que escondem a tragédia sócio-histórica da vida e da obra de Hölderlin, a fim de torná-lo um ilustre predecessor do Terceiro Reich.

Não menos importante é a atenção que Lukács dedica à historicidade das obras literárias e críticas. Cesare Cases escreveu que *O romance histórico* é “um dos maiores produtos do pensamento histórico de nosso tempo” e que, desde Hegel, “não havia sido possível ler páginas em que a historicidade das categorias estéticas emergisse com tanta evidência”. Algo semelhante pode ser dito de *Goethe e seu tempo*; e poderíamos condensar nossas convicções em uma tese: as análises lukacsianas, nesta e em outras ocasiões, são mais incisivas e provocativas quanto mais consequente é sua perspectiva historicista e quanto menos são orientadas para a busca de princípios universais. É sugestivo que, em relação a alguns dos escritores examinados, ele questione o abandono da consideração histórica em favor de um ponto de vista generalizante e abstrato.

Por exemplo, quando atribui a Schiller e Hegel o erro comum de passar imediatamente das categorias históricas às filosóficas universais ou quando se opõe ao autor de *A educação estética do homem* por derivar, partindo das especificidades do trabalho sob o capitalismo, um juízo condenatório sobre o trabalho em geral, como se fosse uma práxis

hostil à cultura. De acordo com o imperativo marxista elementar de sempre historicizar, Lukács explica como as diferenças entre a estética schilleriana e a de Hegel respondem menos a discrepâncias pessoais que a divergências entre duas fases evolutivas do humanismo burguês: o período do Termidor e Napoleão e o período após a queda deste último. Ou destaca que a posição relativamente diferente de *Wilhelm Meister* e do Hegel da *Estética* em relação à prosa da era capitalista remete a dois momentos distintos no desenvolvimento da sociedade burguesa.

Uma evidência do caráter dialético – e, portanto, não linear, não mecanicista – da abordagem de Lukács é a forma como ele justifica a função norteadora que a Alemanha teve, nos planos filosófico e estético, durante o período clássico, apesar das condições de penúria econômica e política. Em termos concretos, a mesma situação de extrema *misère* que impossibilitou uma transformação prática favoreceu a gênese da dialética, na medida em que, distante do desenvolvimento vivido pela sociedade burguesa em países como Inglaterra e França, mas profundamente interessado nele, Hegel pôde acessar uma visão cuja complexidade e amplitude superam a de intelectuais dos países mais avançados, que se encontravam compreensivelmente mais apegados à superfície da modernidade capitalista. Algo semelhante ocorre no plano estético, como mostra Lukács a respeito das reações “realistas” de Goethe e Schiller à Revolução Francesa: enquanto na França a representação literária das grandes comoções revolucionárias começa somente após o fim do período – logo depois da queda de Napoleão –, e na Inglaterra ainda mais tarde, na atrasada Alemanha a repercussão é quase imediata.

Expressa-se na consolidação de elites intelectuais que, no plano literário, produziram obras que acompanham o processo de preparação para a Revolução de 1789 (*Os sofrimentos do jovem Werther*, *Os bandoleiros*) ou elaboram suas derivações (*Wilhelm Meister*, *Fausto II*). O outro lado dessa capacidade de abstrair o essencial de toda uma era é, nos planos filosófico e estético, o *idealismo*; um idealismo que, no classicismo de Weimar, se manifesta na ilusão, compartilhada por Goethe e Schiller, de acreditar que os “males” do mundo moderno podem ser curados por meios artísticos.

A perspectiva historicista de Lukács se revela não menos produtiva ao examinar a evolução das formas estéticas – e, em especial, a da forma do romance, que tem interesse central em *Goethe e seu tempo*, à semelhança do que ocorre em *Balzac und der französische Realismus* [Balzac e o realismo francês]. Atento ao duplo caráter da obra literária como estrutura autônoma e fato social, Lukács explora as mutações formais dos romances sem perder de vista suas complexas e contraditórias conexões com o contexto social e ideológico contemporâneo. Assim, mostra em termos específicos como *Werther* não é apenas uma continuação da grande narrativa do Iluminismo – de Goldsmith, Richardson e Rousseau –, mas também um ponto de inflexão na história do gênero, o que permite identificá-lo como o primeiro precursor do romance problemático do século XIX; a configuração do pequeno mundo de Wahlheim já anuncia o dramatismo que Balzac mais tarde afirmaria como característica definidora do romance do século XIX.

O estudo de *Wilhelm Meister* destaca as particularidades que diferenciam esse romance, por um lado, de Defoe e Lesage; por outro, de Balzac e Stendhal. Em termos historicamente mais concretos que em *A teoria do romance*, Lukács está em condições de explicar a singularidade absoluta de *Meister* no desenvolvimento do gênero, como produto de uma crise de mudança de época, de uma era de transição muito breve. Ele também indaga as razões que justificam as diferenças entre *Os anos de aprendizado* e o primeiro esboço desta obra, *A missão teatral de Wilhelm Meister*; em outras palavras, a passagem de um *romance de artista* para um *romance de educação*. O exame de *Hipérion* ou o *eremita na Grécia* revela a fisionomia específica desse romance em comparação com *Meister* de Goethe e *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, especialmente no que diz respeito às formas de configurar a “prosa” da modernidade.

O resultado da experimentação artística de Hölderlin, assim como de suas convicções e suas experiências políticas e sociais, é a maior e mais objetiva epopeia do cidadão (*Citoyenepik*) que a era burguesa já produziu: um estilo épico-lírico único, que, dadas as coordenadas particulares em que foi gestado, não pôde ter sucessores. Ao confrontar a realidade prosaica, sem poetizá-la (como quer fazer Novalis) nem se reconciliar com ela (como propõe *Meister*), mas a confrontando com o modelo de *citoyen*, Hölderlin configura uma ação lírico-elegíaca, ao mesmo tempo objetiva: nunca um escritor da era burguesa foi capaz de representar os conflitos internos de modo tão pouco íntimo, tão pouco pessoal, tão imediatamente público, quanto o autor de *Hipérion*.

A atenção sobre os exemplares individuais não encerra a visão sobre as características estruturais do gênero. Retomando as abordagens de *A teoria do romance*, mas também em coincidência com o artigo contemporâneo “O romance” (1934), escrito para a *Literaturnaja Enciklopedija* em Moscou, Lukács define o romance – enquanto “epopeia burguesa” (Hegel) – como a forma de configuração artística adequada a uma matéria e uma era essencialmente contraditórias. Isto é, uma

forma cuja grandeza e cujos limites consistem em levar às últimas consequências a problemática que está em sua base. Com isso, Lukács relaciona a extrema dificuldade que o romance encontra, diferentemente da epopeia, para criar heróis positivos; *Dom Quixote*, de Cervantes, oferece uma sátira precisa sobre como a inviabilidade do heroísmo cavaleiresco em uma época prosaica e mesmo representações da resistência heroica de personagens burgueses às perseguições e às tentações dos representantes corruptos da aristocracia, como em *Pamela* de Richardson, só podem ser alcançadas por meio de uma intensa idealização, que viola o realismo inerente ao romance enquanto gênero.

Uma das teses contundentes do livro é que tanto o *Sturm und Drang* quanto o classicismo de Weimar representam uma continuação, não uma antítese, do Iluminismo europeu. Na época em que Lukács a formulou, com o nazismo instalado no poder e determinado a impor uma política cultural segundo a qual o Romantismo era uma característica tão substancial do “espírito” alemão e de seu *Sonderweg* histórico quanto a apoliticidade e o irracionalismo, a tese não apenas era original, como tinha um viés polêmico. Enquanto isso, os estudos sobre o Sentimentalismo (*Empfindsamkeit*), entendido como uma virada cultural dentro do Iluminismo, em resposta a uma primeira etapa de caráter basicamente racionalista, avançaram a tal ponto que não é mais necessário justificar que o Goethe de *Werther* e o de *As afinidades eletivas*, bem como o Schiller de *Os bandoleiros* e o de *Wallenstein*, são continuadores de um movimento cujos pioneiros foram autores como Rousseau e Diderot.

Em meados da década de 1930, quando Lukács a enunciou, essa proposta era nova e polêmica. Isso pode ser visto logo no início do ensaio sobre *Werther*: Lukács tem consciência de que, ao afirmar que o romance de Goethe é uma das obras-primas do Iluminismo alemão, está confrontando uma germanística de orientação irracional e chauvinista – em alguns casos, como a de Hermann August Korff, diretamente identificada com o fascismo – que havia se empenhado em compreender o jovem Goethe e o jovem Schiller enquanto inimigos do Iluminismo e precursores imediatos do Romantismo (que surgiria na Alemanha apenas um quarto de século após a publicação de *Werther*). Esses comentários requerem alguns esclarecimentos: no âmbito cultural de língua alemã, é evidente que há uma separação entre o classicismo de Weimar e os vários romantismos – o de Jena, de Heidelberg, de Berlim, ou aquele encarnado por individualistas radicais, como Kleist.

As condições de recepção da literatura alemã do período clássico na Espanha e na América Latina deram origem a um fenômeno singular: a partir da considerável influência exercida pelo ensaio *D’Allemagne* de Madame de Staël (publicado em 1813), em que a estética e a cosmovisão românticas são propostas como chave mestra para entender todo o desenvolvimento político, intelectual, religioso e artístico alemão, difundiu-se, nos países de línguas românicas, a ideia de que Goethe e Schiller – que não apenas escreveram algumas das mais duras críticas ao movimento romântico, como desenvolveram uma poética substancialmente antagônica a ele – foram figuras proeminentes do Romantismo. Essa forma de leitura, que poderia ser curiosa para o contexto da Europa central (seria incomum encontrar uma história da literatura alemã publicada na Alemanha em que *Werther* ou *Fausto* aparecem classificados como obras românticas), marcou nossa recepção do classicismo de Weimar.

Essas modalidades de recepção deveriam merecer menos uma crítica categórica que uma análise que destaque em que medida o “erro” filológico permitiu uma recepção produtiva; de maneira genericamente semelhante, o conhecimento insuficiente ou errôneo de Goethe sobre a arte grega favoreceu a escrita de *Ifigênia*, *Pandora* ou o terceiro ato do segundo *Fausto*. Afinal, o próprio Lukács investigou o efeito esteticamente frutífero dos mal-entendidos, e Marx argumentou, em carta a Lassalle datada de 22 de julho de 1861, que “toda realização de um período antigo adotada por um período posterior seria o passado mal-entendido”, de modo que, por exemplo, as diferentes releituras da tragédia grega “interpretaram os gregos como correspondendo à própria necessidade artística”. Em consonância com essas posições, Lukács dirá que todo grande escritor, quando se propõe a reelaborar o passado, põe em prática a conhecida máxima de Molière: *Je prends mon bien où je le trouve*. Um ponto relevante ao enfrentar *Goethe e seu tempo* em perspectiva historicista é compreender as afinidades e as divergências entre o contexto em que Lukács escreveu seu livro e o ponto de vista particular a partir do qual o lemos hoje.

Isso concerne à crítica de Lukács ao Romantismo alemão. Um erro comum, ao abordar o tema, é considerar o Romantismo uma espécie de entidade a-histórica ou de ideia platônica, sem fazer justiça à enorme diversidade de expressões – linguísticas, culturais, geográficas, geracionais – que abrange nem às inúmeras formas em que foi interpretado ao longo do tempo. No caso de Lukács, seria possível reconstruir toda uma história de seus diálogos polêmicos com o Romantismo alemão; um diálogo com diversas inflexões, para além da posição predominantemente crítica. A crença de que o jovem

Lukács era defensor do Romantismo e que mais tarde mudou de posição, após ingressar no comunismo, está difundida. Essa versão está muito longe da verdade: rigorosamente, Lukács nunca foi tão hostil ao Romantismo como no início. O ensaio sobre Novalis é uma dura e contundente crítica contra a filosofia romântica da vida, e *A alma e as formas* é a obra de um pensador convencido de que o neoclassicismo oferece a resposta mais adequada aos dilemas estéticos do início do século XX e propõe enunciar uma dramaturgia inspirada no classicismo de Racine, Alfieri e do contemporâneo Paul Ernst e hostil ao modelo shakespeariano, que não apenas inspirou Lessing e o *Sturm und Drang*, mas, sobretudo, o drama romântico.

A *teoria do romance* propõe uma afinidade essencial entre o romance (*roman*) e o Romantismo (*Romantik*) para apresentar toda a era burguesa como uma época individualista cujo caráter decadente contrasta com a epopeia antiga (Homero) e medieval (Dante), assim como com a nova epopeia que parece brilhar na Rússia de Dostoiévski. Em carta a Leo Popper datada de 27 de outubro de 1909, Lukács, então com 24 anos, afirma: “Minha vida é, em grande medida, uma crítica aos românticos”. E acrescenta: “Não é possível separar uma crítica da forma épica de uma crítica do Romantismo [...]. Ó, não, não é fortuito que as palavras romance (*roman*) e Romantismo (*Romantik*) sejam etimologicamente relacionadas! O romance é a forma típica da era romântica... tanto na vida como na arte”. Nesse contexto, podem ser consideradas as reflexões sobre o Romantismo presentes em *Goethe e seu tempo*, que não se reduzem a mero rechaço e que são mais matizadas que aquelas que apareciam em escritos anteriores. Assim como em *Balzac e o realismo francês*, Lukács destaca a atualidade inegável e a justificativa parcial da perspectiva romântica, que deve ser inevitavelmente levada em consideração na análise crítica da modernidade.

Aqueles escritores que, no começo ou em meados do século XIX, se propunham moldar a própria época não podiam ser românticos no sentido escolar do termo – já que isso os teria impedido de compreender a direção em que a história avançava –, mas também não podiam deixar de tirar proveito da crítica romântica do capitalismo e sua cultura, sob o risco de se tornarem apologistas da sociedade burguesa. Todos eles “tiveram que se esforçar para fazer do Romantismo um fator superado de sua visão de mundo. E deve-se acrescentar que essa síntese não foi alcançada por nenhum dos grandes escritores daquele período inteiramente e sem contradições”; eles produziram suas obras “a partir das contradições da situação social e intelectual, que não puderam resolver objetivamente, mas que com coragem conduziram até o fim”.

De maneira similar, em *Goethe e seu tempo*, é dito que uma tendência entre os grandes escritores do período que vai de 1789 a 1848 é incorporar elementos românticos – enquanto resultados necessários das novas formas de vida – em seu método e sua concepção da literatura como fator a ser superado no triplo sentido hegeliano; quer dizer, como um fator a ser anulado, mas apenas na medida em que também é conservado e elevado a um nível superior. Em seus estudos sobre o realismo francês, Lukács argumenta que uma das razões da superioridade de Balzac sobre Stendhal é que este “rejeita conscientemente o Romantismo, desde o início. Em sua ideologia, ele é realmente um grande seguidor consciente da filosofia do Iluminismo”; ao mesmo tempo, “é notório o reconhecimento literário que Balzac, para além de todas as críticas, tributo a todos os românticos importantes, a começar por Chénier e Chateaubriand”.

Em outras palavras, no contexto examinado, a incorporação de componentes românticos é um elemento necessário para a consolidação de uma grande arte realista; portanto, uma das razões que justificam a superioridade de Goethe sobre Schiller é que aquele era muito menos intransigente que este em sua rejeição das poéticas românticas.

Lukács detecta no escritor progressista Stendhal uma rejeição pessimista do presente que paradoxalmente o associa ao Romantismo. Só que a nostalgia do romancista francês não sente falta da Idade Média idealizada por Novalis ou Carlyle, mas, sim, do período “heroico” da classe burguesa, antes daquela cesura que, em sua opinião, teria produzido a Restauração. Tocamos aqui em uma dimensão não apenas existencial, mas também metodológica do pensamento de Lukács: para ele, o marco para a ação subjetiva está delimitado pelas possibilidades efetivamente presentes em dado contexto histórico. Toda tentativa de introduzir neste uma lógica externa só poderia levar à tragédia ou, na mais leve das circunstâncias (como ocorre com certos fenômenos tardios), cair no ridículo ou na ineficácia.

Tanto a fuga quanto a violência subjetivista contra a história são alvos frequentes de críticas na obra de Lukács e, em parte, contêm uma autocrítica implícita do autor maduro e tardio sobre o próprio esquerdismo juvenil. O pensamento ontológico lukacsiano propõe, sob os rastros de Hegel e Marx, uma investigação das possibilidades latentes do objeto a fim de determinar o campo específico para a ação subjetiva. Daí os questionamentos não apenas a artistas, intelectuais e políticos conservadores que gostariam de voltar o relógio da história, mas também àqueles liberais ou mesmo marxistas

que nos exortam a dar as costas ao presente, contrapondo-o a algum parâmetro positivo externo à história.

Com base nisso, seria necessário interpretar os juízos de Lukács não apenas sobre românticos como Novalis e Schelling, mas também sobre a tradição jacobina, “fichtiana”, que insiste em impor, de maneira idealista, esquemas normativos de caráter especulativo sobre uma realidade supostamente degradada. Por isso as críticas a Stendhal e Schiller, mas também a Ferdinand Lassale, que, apesar da suposta devoção a Hegel, manteve um *páthos* ético e um ativismo fichtiano que o fizeram recuar até mesmo para trás do autor da *Fenomenologia*; ou a Moses Hess, que promoveu uma dialética puramente intelectual e idealista em que um “retorno a Fichte” também deveria ser identificado.

Esse contexto permite uma compreensão mais completa do estudo de *Hipérion*. As reações ao ensaio geralmente variam da identificação sem reservas à indignação ofuscada – duas atitudes que costumam dificultar uma avaliação séria. O fundamental não é decidir se as considerações do crítico apontam para uma avaliação positiva ou negativa do autor alemão e seu romance – afinal, já vimos que Lukács celebra *Hipérion* como obra única na história do romance –, mas examinar a maneira como se articula a argumentação. Para entender melhor isso, a comparação com Hegel é produtiva: em seus escritos juvenis, sobretudo nos do período de Berna, o filósofo alemão celebra na Revolução Francesa e no modelo do *citoyen* uma ressurreição do espírito da antiga *pólis* grega, assim como uma interrupção do processo de decadência que se iniciou com o Império Romano. Aqui, a íntegra da história – uma vez que desapareceu o único modelo possível de sociedade justa e proba – é entendida como um processo de corrupção e erro que só poderia ser corrigido mediante a revitalização do ideal da *pólis*.

A história não apresenta, então, uma dialética interna, e a verdade só poderia ser introduzida de fora, por meio da violência subjetivista promovida pelos jacobinos. Se os fatos históricos não estão de acordo com os princípios ético-políticos dos doutrinadores republicanos, pior para os fatos. A descoberta da dialética esteve, em Hegel, de mãos dadas com o reconhecimento de que, depois do Termidor, do fim do período revolucionário e do processo napoleônico, a Europa entrou em uma nova era, e o filósofo alemão resolveu construir sua filosofia baseada no exame das latências daquele tempo. A grande síntese que constitui a *Fenomenologia* é produto dessa viragem; por não ter revisado suas posições, Hegel teria permanecido apegado a um confronto dualista e, portanto, não dialético, entre as “más” condições históricas e materiais e um ideal atemporal que se contrapõe à verdade e à mentira. Quando Hegel decide fundar sua filosofia no conhecimento de que ocorreu uma viragem na história mundial, ele abre caminho para um aprendizado da realidade que teria permanecido bloqueado se ele tivesse insistido em não corrigir suas convicções subjetivas a partir da colisão com a realidade histórica.

O conceito de *educação* perpassa os ensaios de *Goethe e seu tempo*. No estudo sobre *Os anos de aprendizado* diz-se que Goethe é considerado um seguidor consequente do Iluminismo na medida em que atribui uma importância extraordinária à direção consciente do desenvolvimento humano, à educação. E a atenção dada ao modelo do romance educacional (*Erziehungsroman*) – cujos protagonistas se veem obrigados, como Wilhelm Meister ou Henrique, o Verde, a rever exaustivamente todas as suas convicções a partir de um confronto com a vida social que faz colapsar suas ilusões anteriores – também ratifica um interesse na pedagogia e na formação que atravessa a obra marxista de Lukács e que tem alguns momentos particularmente marcantes, como o ensaio sobre Makarenko ou certos trechos da grande *Estética*.

Em conexão com essa problemática, deve-se examinar essa vontade de aprendizado da realidade que Lukács destaca em duas das mais destacadas figuras da cultura burguesa: Goethe e Hegel. É dito nos *Escritos de Moscou*: “Goethe e Hegel acreditam que a *totalidade* da realidade, tal como ela é, percorre o caminho da razão. Essa fé está unida, neles, a uma fome insaciável de realidade; ambos querem assimilar e conceber a realidade inteira, tal como ela é; querem aprender ininterruptamente com a realidade; estão profundamente convencidos de que a razão oculta no movimento do mundo externo está acima do pensamento individual até mesmo das personalidades mais brilhantes. Assim, eles conseguiram conceber o movimento concreto das contradições como um conteúdo unitário da natureza, da história e do pensamento”.

Deles se diferenciam aqueles escritores e pensadores jacobinos que se recusam a estabelecer mediações com as circunstâncias “más” do presente e, portanto, a aprender com elas, enfrentando com inabalável firmeza a pureza da ética jacobina. Assumir esta última posição na Alemanha do século XIX significava se autocondenar à solidão desesperada; o brilhante ensaísta Georg Forster conseguiu encontrar um espaço de ação após sua mudança para a França. Mesmo assim, permaneceu na história da literatura alemã como uma figura episódica, incapaz de se inserir de maneira eficaz nas tradições filosóficas ou literárias. O caso de Hölderlin é, para Lukács, mais árduo: ele jamais encontrou uma terra natal

(*Heimat*), dentro ou fora da Alemanha, e as marcas desse desenraizamento podem ser rastreadas tanto na lírica quanto em *Hipérion* e *A morte de Empédocles*.

De maneira mais geral, a rejeição de toda a cultura alemã como algo servil levou os jacobinos alemães, sobretudo os particularmente tardios, como Ludwig Börne, a um pessimismo extremo sobre o presente e a posições dogmáticas e até místicas (como revela tanto o desejo de Hölderlin de reformar o presente introduzindo uma nova religião quanto o crescente interesse do último Börne pela teologia mística de Lamennais). Se a linha geral da burguesia progressista europeia, apesar de rejeitar a dimensão plebeia da Revolução Francesa (Goethe, Hegel, Balzac), não foi apenas mais influente, mas também mais acertada, isso se deve em grande parte ao fato de ter assumido o desafio de investigar as possibilidades do presente, em vez de desviar o olhar dele com desencanto. Esse compromisso com o presente, além de toda oposição crítica, é o próprio núcleo do conceito lukacsiano de realismo; nas palavras do filósofo, o grande realista pode reagir negativamente no plano político, moral etc., diante de muitos fenômenos de sua época e da evolução histórica; mas, em certo sentido, está apaixonado pela realidade, sempre a considera com os olhos de um amante, mesmo que, eventualmente, se escandalize ou se indigne.

Um tema importante do livro é a discussão – intensa naquela época – em torno do problema da herança; ou seja, sobre os modos como o marxismo de- veria (ou não) assumir as tradições intelectuais, artísticas e culturais do passado como legado. O problema é sugerido em vários momentos por meio de uma análise da relação que a literatura alemã do período clássico estabeleceu com os modelos estéticos e políticos da Antiguidade. O assunto assume um papel importante no ensaio sobre *Hipérion*, mas é no estudo sobre a correspondência entre Goethe e Schiller e em “A teoria schilleriana da literatura moderna” que recebe um tratamento mais exaustivo. O que Lukács destaca é que, em seus momentos mais profundos e produtivos, a arte grega não foi para Goethe e Schiller uma norma fixa destinada a ser aplicada por toda a eternidade, mas um ponto de referência para resolver problemas do próprio presente.

Desse modo, os escritores clássicos alemães poderiam ter dito, em face do legado da Antiguidade: *Je prends mon bien où je le trouve*. Lukács explica que, em Goethe e Schiller, a forma de reagir a essa questão se agrupou em torno de duas possibilidades principais. Uma era conformar, com base na poética antiga, um sistema de leis a-históricas que permitisse produzir uma arte clássica sob as condições problemáticas da modernidade; esta solução supunha certo afastamento do presente, assim como a procura por uma forma depurada que, com simplicidade, clareza e concisão, se opusesse ao caráter complexo e incomensurável da vida moderna. A outra possibilidade consistia em examinar a poética antiga com o objetivo de extrair regras e procedimentos orientados a, sobretudo, expressar a peculiaridade da vida moderna – esse caminho leva à teoria do romance a configuração sem qualquer concessão de toda a vida moderna, incluindo suas qualidades mais problemáticas; supõe avançar na análise e no tratamento literário da problemática moderna levando-os até o fim. É compreensível que a segunda solução – preferida por Lukács – seja a adotada por Goethe em seus projetos literários mais ambiciosos; entre eles, *Wilhelm Meister* e *Fausto*.

Em um nível mais elevado, a questão é colocada em relação ao ponto de vista a partir do qual Lukács examina, neste livro, Goethe e seu tempo. Algo que este livro esclarece enfaticamente é que *não* é recomendável nem, no fundo, possível aplicar na Europa de meados da década de 1930 os mesmos métodos que Goethe e Schiller haviam usado. Com isso, voltamos à questão com que iniciamos este prefácio: uma razão concreta para se ocupar com o classicismo de Weimar, em tempos de escalada fascista, é mostrar a existência, na própria Alemanha, de tradições progressistas que impedem qualquer tentativa de interpretar o nazismo como um “destino” inevitável e que, ao mesmo tempo, apontam linhas de evolução no passado com as quais se poderia vincular um presente de luta e um futuro de emancipação.

Uma motivação mais geral se refere a questões de método, assim como a atitudes práticas em relação às circunstâncias históricas com as quais temos de lidar. Como Walter Benjamin, Lukács pensa que um tempo essencialmente contraditório e, portanto, dialético, como é a modernidade, requer o procedimento que consiste em determinar nosso campo de pensamento e ação a partir de uma análise imanente das próprias condições históricas, não da imposição violenta sobre essas condições de alguns princípios ossificados. Esse foi o ensinamento que Lukács extraiu de Goethe e Hegel, bem como de Balzac e Marx, e que vai além das coordenadas particulares em que foi formulado.

E é um ensinamento que passou a ter uma relevância particular em nosso tempo. Mais que isso: em nosso tempo, ante os espantos próprios da fase neoliberal do capitalismo, da crescente superficialidade da vulgata pós-moderna, dos processos de academização do conhecimento, da fragmentação das lutas contra o capital, não poucos marxistas optaram por virar as

costas ao próprio tempo, cultivando o pessimismo sobre o presente e repetindo fórmulas esclerosadas que foram despojadas de toda especificidade histórica. Dessa forma, eles conseguiram se tornar expoentes típicos do “marxismo da nostalgia”. *Hic Rhodus, hic salta*: a exortação de Marx no início de *O 18 de brumário de Luís Bonaparte* permanece válida como convite para atualizar a herança do pensamento e da arte emancipatória a partir de uma consideração das qualidades imanescentes de nosso presente.

Nesse sentido amplo e generoso, neste presente em que concluímos a redação desta apresentação, durante o segundo ano de uma praga que continua assolando a humanidade em nível global, podemos dizer que, assim como nos anos em que Lukács escreveu seus estudos sobre Goethe e seu tempo, “ainda se trata do realismo”.

***Miguel Vedda** é professor de literatura alemã na Universidade de Buenos Aires. Autor, entre outros livros, de *La teoría Del drama em Alemania (Gredos)*.

Referência

Gyorgy Lukács. *Goethe e seu tempo*. Tradução: Nélcio Schneider e Ronaldo Vielmi Fortes. São Paulo, Boitempo, 2021, 216 págs.