

## Forma imanente e história na crítica literária de Lukács, Candido e Schwarz

*Irenísia Torres de Oliveira\**

**RESUMO:** N'A *teoria do romance*, de Lukács, o romancista é um criador de formas. Ele deve ser capaz de, pelas virtudes da forma, engendrar a totalidade a partir dos elementos de um mundo fragmentado. Este artigo procura pensar, focando o exercício da crítica, a influência das concepções de forma na análise e julgamento das obras literárias, n'A *teoria do romance* e em alguns ensaios de Lukács nos anos 30. A seguir, estende a discussão para ensaios críticos de Antonio Candido e Roberto Schwarz, para mostrar que eles atuam, até certo ponto, num mesmo campo de problemas relacionados, mas que os brasileiros, talvez pelas dificuldades de abordar a situação social, cultural e ideológica local, trabalham com uma noção de forma literária a um só tempo mais particularmente histórica e mais autônoma que as referências disponíveis.

**PALAVRAS-CHAVE:** Georg Lukács, Antonio Candido, Roberto Schwarz.

**ABSTRACT:** In Lukács' *Theory of the Novel*, the novelist is a creator of forms. He must be able, by means of forms, to engender a totality from the elements of a fragmented world. Focusing the exercise of criticism, this article aims to show the influence of conceptions of form in analysis and judgment of literary works, in the *Theory of the Novel* and in some essays of Lukács in the thirties. Then, the discussion is extended to the criticism of Antonio Candido and Roberto Schwarz and concludes that the three critics move, to some extent, in the same field of interrelated problems, but also that the Brazilians work with a conception of literary form, which is at once more particularly historical and more autonomous than the available references.

---

\* Professora da Universidade Federal do Ceará (UFC).

**KEYWORDS:** Georg Lukács, Antonio Candido, Roberto Schwarz.

Roberto Schwarz diz, no início do ensaio sobre a “Dialética da malandragem” de Antonio Candido, que “o básico da crítica marxista está na dialética de forma literária e processo social”, ao que acrescenta: “palavra de ordem fácil de lançar e difícil de cumprir.” (SCHWARZ, 1987, p. 129). Realmente, estudos dialéticos não são fáceis de fazer. Talvez porque não exista nada como um modelo para eles, pois cada nova obra pede outros pontos de abordagem, outras formas de pensar e expor. São, portanto, estudos sem garantias prévias, cujos fracassos dificilmente se deixam disfarçar e que exigem do crítico uma combinação afinada de rigor e imaginação. Talvez por isso o primeiro livro a tentar analisar obras individuais de um ponto de vista dialético, embora ainda não marxista, *A teoria do romance*, de Georg Lukács, seja um estudo cheio de atenções às rigorosas exigências da forma e aos riscos, às vezes milimétricos, que elas correram até atingir (as que lograram atingir) uma verdadeira forma épica. Alguma coisa desse sentimento de um risco iminente corrido pelas obras transmite-se ao próprio estudo, que busca lhe fazer face pela máxima concentração e agilidade.<sup>1</sup>

*A teoria do romance* é um livro controverso, que foi renegado pelo próprio autor e resgatado por outros. Lukács, no prefácio de 1962, fala dele quase como do livro de outra pessoa, reconhece alguns de seus méritos e conclui que ninguém deveria tomá-lo para orientar-se. Embora seus resultados não sejam tão consideráveis quanto os problemas que propõe, a mistura de rigor e liberdade que o livro exercita é uma espécie de gesto constitutivo do ensaio dialético. Para Fredric Jameson, a riqueza do livro estaria principalmente no quadro especulativo que ele articulava, coerente com a reflexão de toda a vida do autor sobre o valor epistemológico da narrativa em sua relação com a realidade, superior mesmo a formas de conhecimento mais abstratas (JAMESON, 1974, p. 163; 178). No nível formal, *A teoria do romance* seria um livro irrepreensível, que só perdia quando acoplava à consideração da forma um elemento de conteúdo, uma teoria do herói. Esta apontava

---

<sup>1</sup> No estudo positivista total, de procedimento paralelístico, tudo é certeza; no relativista total, tudo é incerteza. Por isso nenhum sentido de risco de fracasso perpassa esses tipos de estudo. O primeiro vai do tudo ao tudo; o outro vai do nada ao nada. O fracasso do sentido no relativismo é uma certeza, por isso não há nele propriamente o sentimento de um perigo, mas antes a reiterada constatação de uma perda vivida em abstrato.

---

<sup>2</sup> “The great richness and suggestiveness of the *Theory of the Novel* result more from the problems its speculative framework permits it to raise than from the solutions it offers. In the first place, there is in it a contradiction between form and content which ultimately casts doubt on its conclusions.” (JAMESON, 1974, p. 178).

desde o início para uma trajetória definida, o retorno do indivíduo a si mesmo, a volta para casa, a reconciliação, que, segundo Jameson, contradiziam a liberdade da forma de se relacionar com a existência. A contradição entre forma e conteúdo lançava desconfiança sobre os resultados do livro (JAMESON, 1974, p. 178-179).<sup>2</sup> Em vista disso, o objetivo do presente artigo é pensar, focando o exercício da crítica, de que maneira a consideração da forma influenciou na análise e julgamento das obras literárias abordadas n’*A teoria do romance* e em alguns ensaios de Lukács dos anos 30. Depois, estende-se essa discussão a alguns ensaios críticos de Antonio Candido e Roberto Schwarz, para pensar as diferentes soluções propostas nas análises, bem como as várias questões de forma e método surgidas na busca mesma de explicar as complexas e nem sempre evidentes relações entre literatura e sociedade nas obras.

Na teoria proposta por Lukács, no livro de 1916/1920, a forma épica, para consumir-se, apresentava exigências estruturais. Ela pressupunha a constituição de uma totalidade capaz de superar os limites entre indivíduo e mundo, entre ideia e ação, entre valor e vida, entre dever ser e ser. A mais antiga e completa realização dessa totalidade podia ser encontrada na epopeia grega, na qual as ações tornavam concretas as ideias em um mundo pleno de sentido. Isso significava que os valores de uma narrativa não precisavam ser declarados nem sequer pensados pelos personagens, pois poderiam ser depreendidos de suas ações e destinos, ou seja, seriam imanentes. O declínio da epopeia, da narrativa heroica, era o sinal da dificuldade mesma de representar o mundo pleno de sentido, ou seja, o mundo que realizava os valores e dava sentido aos destinos individuais. O romance era a forma narrativa desse mundo que já não garantia a realização do indivíduo, e no qual, portanto, agir significava amadurecer. Por isso, na frase já bem conhecida, Lukács declara: “O romance é a forma da virilidade madura” (LUKÁCS, 2000, p. 130). O herói problemático, buscando valores autênticos em um mundo degradado, saía “do opaco cativo da realidade simplesmente existente” rumo

a si mesmo. Esse processo constituía a forma interna do romance (p. 82). Diferentemente da epopeia, que colhia uma totalidade anteriormente amadurecida no mundo, o romance apresentava uma totalidade apenas proposta. Contudo, assim como na epopeia, “essa totalidade só é um retrato verdadeiro da vida 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).<sup>3</sup>

Esse breve resumo – incompleto, sem dúvida – ajuda a deixar algumas ideias presentes, para a comparação que gostaria de fazer entre as análises de Lukács nesse livro teórico e depois nos ensaios dos anos 30. As mudanças que ocorrem de um para os outros lançam luz sobre o que está em jogo nessas análises e julgamentos, em termos da compreensão do relacionamento entre literatura e sociedade e do campo de atuação da crítica.

Na segunda parte d’*A teoria do romance*, Lukács analisa obras que teriam logrado alçar-se a essa forma épica, ou seja, que teriam conseguido engendrar dos fragmentos do mundo, e superando as dualidades do pensamento, uma totalidade. A análise dos romances está dividida em grandes tipologias: o idealismo abstrato, o romantismo da desilusão e o romance de aprendizagem. Como exemplos de formas épicas bem-sucedidas, tem-se, na primeira tipologia, o *Dom Quixote* e os romances de Balzac; na segunda, praticamente o único exemplo é *A educação sentimental*, de Flaubert, ao 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, que aparece como síntese das outras duas tipologias. A análise dessas obras, muito diferentes entre si, mostra 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

---

<sup>3</sup> Como vimos antes, para Jameson, nessas duas últimas postulações havia uma contradição. A forma interna proposta por Lukács, a volta do herói a si mesmo, seria incompatível com a descrição da forma do romance como um processo sem diretrizes prévias, no qual nenhum valor preconcebido seria imposto à existência, à “vida em geral” (JAMESON, 1974, p. 179).

indicar que o crítico fez escolhas que dialogavam tanto com a nova visão materialista adotada quanto com antigas perguntas presentes em seus ensaios. Do primeiro momento para o seguinte, nos anos 30, Lukács reformulou análises e julgamentos, em três direções: a) continuou valorizando positivamente alguns autores, como Cervantes (*Dom Quixote*), Balzac, Goethe, Tolstoi, Dostoiévski, por motivos diferentes; b) passou a julgar negativamente outros, como no interessante caso de Flaubert; e c) continuou julgando negativamente Sterne, Jean Paul e Zola, também com novas justificativas.

As mudanças nas análises e avaliações de Balzac e Flaubert, 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 na obra deste 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 se estreita e toma um "caminho reto e direto para a realização do ideal" (LUKÁCS, 2000, p. 100). Para o crítico, a ideia imanente nos romances de Balzac era a da própria inadequação ao mundo, o "demonismo subjetivo-psicológico", que impulsionava todos à ação. Por mais heterogêneos que fossem os caminhos e destinos dessas almas solitárias, agindo umas ao largo das outras em um labirinto intrincado, o valor que se realizava na "grande concentração novelística dos acontecimentos" era o do próprio demonismo.

Como se vê, não há nenhuma menção aos desejos e valores que movem essas personagens ou a como, especificamente, elas se chocam com o mundo. O conteúdo histórico concreto de suas aspirações e dos obstáculos que a elas se antepõem não parece ser relevante para a análise da forma, que pode permanecer em um nível mais abstrato. Efetivamente, a análise detém-se na possibilidade de consumação de uma forma épica, que supera as dualidades, mas nem por isso tem o poder de tornar evidente o sentido expulso do mundo.

A partir dos anos 30, Lukács desenvolve uma teoria do romance estreitamente vinculada com uma noção de realismo. Este se torna a forma interna 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 pudessem 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 obrigasse 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 era o mecanismo que desmascarava as ideologias e recompunha o sentido por trás da aparência reificada do mundo. O valor desse tipo de narrativa e o modelo de tal procedimento de análise podem ser encontrados no *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, de Marx. Neste, o momento decisivo, que empurra todos à ação, é também o momento da verdade, no qual as verdadeiras posições tornam-se evidentes e dissipam a confusão dos discursos e a falsidade das aparências. Da mesma forma, esperava-se do grande realista que ele soubesse intuir entre os atores e situações presentes aqueles que pudessem conduzir a narrativa a um momento decisivo, no qual todas as máscaras cairiam e as verdadeiras posições seriam reveladas. O crítico devia saber reconhecer e apontar nas obras o seu realismo, ou seja, os mecanismos que lhes permitiam narrar e revelar as relações reificadas na sociedade capitalista.

O ensaio de 1935, sobre *As ilusões perdidas*, inicia-se 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). Ele não era mais um tipo do idealismo abstrato. Era um

romance da desilusão burguesa, assim como o *D. Quixote* representara a destruição das últimas ilusões feudais. É bastante compreensível que a ênfase dada à ação nesse momento privilegie os romances do idealismo abstrato, que se caracterizavam n'*A teoria do romance* justamente por seus personagens lançarem-se obstinadamente ao ideal, por desejarem realizar objetivos concretos no mundo e sofrerem um choque de “pura imanência”, ou seja, um choque impingido pelo mesmo mundo que punham à prova com suas ações e projetos individuais.

A análise do romance de Balzac segue a noção de realismo referida acima. 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 teria sido o único a enfrentar o assunto. Antes, outros já o haviam tratado, como Stendhal, em *O vermelho e o negro*, e Musset, em *Confissão de um filho do século*: “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). As obras de Stendhal e Musset encarnaram problemáticas relacionadas ao esgotamento das energias da revolução. Contudo, os romances de Balzac enfrentaram, ainda mais que elas, as situações relacionadas à ascensão do capitalismo. *As ilusões perdidas* eram um poema tragicômico que tratava da “capitalização do espírito” (p. 103-104). Seu assunto era o 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 dos personagens, David Séchard e Lucien de Rubempré, o contraste entre eles, suas diferentes reações diante das pressões capitalistas, mostravam a genialidade de Balzac já nesse primeiro esquema fundamental de composição (p. 105). David Séchard trilhara o caminho da “resignação, segundo o qual somente aquele que se afasta das intrigas do capitalismo pode viver em paz”; Lucien, ao contrário, reunia em si “talento poético e fraqueza humana”, “fraqueza-

za e ambição”, e com isso tornara-se um joguete das forças capitalistas. As mesmas características que lhe permitiriam a rápida ascensão também eram as responsáveis por sua rendição moral e derrota inevitável. D’Arthez, quase um autorretrato, encarnava o que Balzac desejava da literatura. Já Rastignac, o arrivista sem abismos nem fraquezas, representava outra “mistura de talento e imoralidade”, a disposição de utilizar a mesma realidade em proveito próprio. As diferenças de personalidade e raios de ação dos personagens recobriam o campo das possibilidades de realização no mundo capitalista. Mas o princípio unificador de todas essas vidas era 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).

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. Por isso mesmo, quanto mais o método de Balzac aproximava-se da realidade, mais se afastava da descrição direta, habitual da realidade objetiva. Ele seria muitas vezes considerado exagerado e desconcertante, mas afastava-se da reprodução da realidade média justamente pela profundidade de seu realismo<sup>4</sup> (LUKÁCS, 1968, p. 116-117).

No final do ensaio, o crítico faz uma comparação de Balzac com os sucessores, semelhante à encontrada no ensaio “Narrar ou descrever?": o escritor realista era diferente destes porque nos mostrava o processo de formação do capitalismo, enquanto os autores do período seguinte, como Flaubert, encontravam-se já 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 escritores 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).<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> “O elemento fantástico em Balzac deriva apenas do fato de ele meditar profundamente nas leis da realidade social, alçando-se acima dos limites da vida do dia a dia, e mesmo acima da própria realizabilidade.” (LUKÁCS, 1968, p. 116)

<sup>5</sup> Fredric Jameson considera que Lukács forneceu uma explicação válida para as diferenças entre os procedimentos realista e simbolista, da maneira como são mostradas no ensaio “Narrar ou descrever?”. Acontecia aqui de fato uma clivagem formal e histórica, a qual Lukács teria percebido melhor que alguns teóricos do Modernismo, por causa do pensamento profundamente diferenciador e comparativo com que abordou a tendência nova, mesmo ficando do lado do termo mais antigo, o realismo. “Yet for Lukács the symbolic mode of apprehension which he will call description, that is, a purely static contemplative way of looking at life and experience which is the equivalent in literature to the attitude of bourgeois objectivity in philosophical thought. For the realistic mode of presentation, the possibility of narration itself, is present only in those moments of history in which human life can be apprehended in terms of concrete, individual confrontations and dramas, in which some basic general truth of life can be told through the vehicle of the individual history, the individual plot.” (JAMESON, 1974, p. 199-201).



<sup>6</sup> Tal coincidência parece estar na base das críticas feitas a estudos literários de Lukács, por Adorno e por Candido: “Enquanto o conceito hegeliano do concreto está como sempre bem cotado em Lukács – especialmente quando se trata de prender a literatura à imitação da realidade empírica -, a argumentação mesma permanece largamente abstrata. O texto dificilmente submete-se alguma vez à disciplina de uma obra específica e seus problemas imanentes.” (tradução minha) (“Während der Hegelsche Begriff des Konkreten bei Lukács nach wie vor hoch im Kurs steht – insbesondere, wenn es darum geht, die Dichtung zur Abbildung der empirischen Realität zu verhalten, bleibt die Argumentation selber weithin abstrakt. Kaum je unterwirft sich der Text der Disziplin eines spezifischen Kunstwerks und seiner immanenten Problemen.” (ADORNO, 2003b, p. 254); para Antonio Candido, que reconhece “momentos de grande plenitude crítica” na obra de Lukács, este teria deixado algumas vezes de trilhar a “seara estimulante” da análise dialética pela preocupação com as consequências políticas de suas ideias: “chegou a dar exemplo negativo de uma leitura meramente temática, revertendo ao paralelismo, mesmo em estudos tão famosos, mas tão insatisfatórios quanto os que dedicou a Balzac.” (CANDIDO, 2002, p. 54).

No encontro da sociedade-tipo com o processo típico de evolução do capitalismo, Lukács formula o realismo como um modelo. Uma vez assimilados tais modelos, da sociedade capitalista e do romance realista que é sua expressão, a tarefa do crítico reduz-se a pouco mais que reconhecer essa identidade. Por causa da coincidência das formas da sociedade e do gênero, falar do romance é falar da sociedade, por isso a impressão que nos passa sua crítica de Balzac de uma forma transparente e de um conteúdo em primeiríssimo plano, tomado indiferentemente da sociedade ou do romance.<sup>6</sup> A forma do romance coincide com a da própria sociedade, a qual, já antes, fornecera ao gênero novas possibilidades de articulação e desenvolvimento. Mesmo a genialidade do escritor, na análise do crítico, teria sido a de escolher os personagens e as situações adequadas à revelação do andamento e sentido do processo. Da felicidade dessa escolha dependia o caráter completamente objetivo que a narrativa tomava, independentemente mesmo das convicções e idiosincrasias do escritor.

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*, sua *Educação sentimental* era vista como “o único [dos romances da desilusão] que alcançara a verdadeira objetividade épica e, através dela, a positividade e a energia afirmativa de uma forma consumada” (LUKÁCS, 2000, p. 132). O fato de ser o único já mostrava as dificuldades enfrentadas por esse tipo de romance para constituir uma forma épica. O sujeito desiludido construía um mundo autônomo em si mesmo e desistira de toda ação no mundo. A realização de uma totalidade, entretanto, pressupunha que esse sujeito fechado em si mesmo, essa subjetividade constituída por si mesma como obra de arte, pudesse ceder espaço para algo imperfeito como o mundo, sem o qual, entretanto, não havia épica, mas lírica.

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 *A educação sentimental* naquele primeiro momento, que vem, no livro, depois de uma importante reflexão sobre o tempo na constituição do romance.

De acordo com a formulação de Lukács, só quando a essência não estava mais presente e havia a necessidade da busca, o tempo estava implicado na forma. Por isso, o romance assimilava o tempo como princípio constitutivo. 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” (LUKÁCS, 2000, p. 129). Nos romances da desilusão, a maior discrepância entre ideia e realidade era o tempo, que tendia a se apresentar como um princípio corruptor. O essencial perecia pela ação do tempo e todo o valor concentrava-se do lado da parte derrotada. Uma correção posterior era então efetuada pela autoironia, 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, para Lukács, 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, ele se tornava positivo. A realização do valor tinha como pressuposto não apenas a resistência a esse princípio, mas também a sua existência, motivo pelo qual a experiência do tempo devia dizer respeito à completude da vida, não apenas à sua corrupção. Assim, o positivo, a afirmação que a forma do romance incorporava, por mais desolado que fosse seu conteúdo, era o valor da vida completa, da vida vivida até o fim, que se constituía da variada inutilidade da busca realizada no tempo (p. 128-130).

É desmentindo, portanto, o princípio unilateral de corrupção do tempo e declarando a possibilidade da afir-

mação do valor para além da ingenuidade da juventude, que Lukács declara o romance como forma da maturidade da alma. 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” e o tempo não apenas não corrompe, mas se torna o portador da poesia elevada e épica do romance. Desde que existia, 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 configurador 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” (LUKÁCS, 2000, p. 138).

A mesma experiência do tempo, para Lukács, estava na base d'*A educação sentimental*. O romance era o menos concatenado possível: não procurava superar a fragmentariedade de seus elementos por alguma espécie de elemento unificador e não substituía 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 volta, ou seja, sua interioridade nada tinha de 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 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 não de uma instância imaginada, mas de uma continuidade viva e concreta; movimentavam-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 epopeia, 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 vislumbrar 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, grifos meus).

A forma em Balzac equaciona o demonismo subjetivo dos personagens com a resposta inexorável de um mundo puramente humano. O choque por eles recebido é, como diz Lukács, de pura imanência, porque inteiramente coerente com as ideias 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 dos 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 d'*A educação sentimental* instaura-se com a articulação da experiência (ou da existência) possibilitada por uma recordação criativa. É a possibilidade de, no 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 fluxo temporal, mas propor uma visão do decorrer não apenas como negação da vida, 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 atinge-se 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. Uma ideia imanente é regulativa em todo o romance, esta é a do próprio processo da vida. 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 delas no romance são, sobretudo, ações, não se apresentam como vagas aspirações ou sensações imprecisas. O “passado e o perdido”, as opções decisivas tomadas ou a serem tomadas 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 vida que flui. A afirmação da vida como processo continua um valor para Lukács, posteriormente, mas a memória e a recordação não serão mais 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 viria a ser descartada.

N’A *teoria do romance*, a forma que atinge a totalidade é mais imprevisível. 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 d’A *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 demais personagens, expunham o processo social mais amplo de mercantilização da literatura. É possível perceber que, apesar da especificação histórica, acontece um salto argumentativo que, em vez de aprofundar o poder de especificação da forma, entrega o romance a outra abstração. O trabalho com tipos tanto para a forma literária quanto para a sociedade deve ter sido em grande parte responsável por essa recaída na abstração que há nos ensaios críticos de Lukács sobre Balzac, pois uma tal coincidência, que anula a resistência específica das formas sociais e artísticas, só pode ocorrer de maneira abstrata. Nesse sentido, a conclusão de que a forma do romance é a da mercantilização até considera elementos sociais e históricos mais específicos que as grandes linhas d'*A teoria do romance*, mas o nível de abstração permanece alto. Tão alto que pode erigir um modelo e um modelo mais restritivo porque com conteúdos mais definidos.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> É possível que a teoria do realismo, tornada prescritiva, tenha funcionado em certas circunstâncias como a teoria do herói, interferindo indevidamente no quadro especulativo formal.

Lukács propôs análises muito mais vivas quando conseguiu sair da prisão relativa que criara ao acoplar um realismo-tipo (Balzac) a uma sociedade-tipo (a França). As análises das obras de Dostoiévski e Gottfried Keller, que se afastavam do tipo, impuseram-lhe desafios. Para enfrentá-los, ele reuniu o que tinha 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 formas significativas. O método comparativo e diferenciador valorizado por Jameson na apreensão do Modernismo (1974, p. 199) propiciou também aqui nessas análises maior especificação, com efeitos positivos sobre a qualidade dos ensaios.

Entretanto, houve limites que Lukács se negou a ultrapassar. O ensaio sobre Dostoiévski mostra um dos mais importantes. A obra do escritor russo traz o último ponto que Lukács aceita na crise do sujeito. Mesmo que nela a individualidade entre em profunda crise, procurando desesperadamente encontrar em si mesma um fundamento que não encontra na sociedade, ela ainda está lá, com

todas as suas cisões. Quando Adorno explica a nova posição do narrador no romance de vanguarda, rejeitada por Lukács como unilateral, relaciona a dissolução do relato, o antirrealismo, ao processo de desindividuação em curso (ADORNO, 2003a, p. 56-57). A crítica de Lukács, por mais que ressalte a precedência do processo objetivo, continua contando com uma individualidade minimamente íntegra, ainda que desesperada, como em Dostoiévski.<sup>8</sup>

Preservando o indivíduo até certo ponto, Lukács resguarda nele a capacidade de conhecer, discernir, tomar consciência. Tanto que a alienação/reificação das relações podia ser atingida por essa consciência individual, nas condições especiais criadas pela narrativa. É bem possível que tal compreensão tenha pesado na incompatibilização de Lukács com os escritores pós-1848, que configuraram círculos de ação abafados, de lógica fechada, infensos a revelações, cuja lógica férrea mantém-se 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 oferece como alternativa uma visão mais otimista das coisas, mas a revolução, sem a qual não se pode entender suas escolhas e posições críticas.<sup>9</sup>

Nos anos 60, verificou-se uma grande procura pela obra de Lukács, na Europa e também no Brasil, acompanhando o processo de radicalização política do período.<sup>10</sup> Os livros de ensaios literários de Lukács de que dispomos hoje foram traduzidos e publicados nos anos 60. Antonio Candido recorre também a Lukács, na mesma altura, para definir uma questão central no ensaio “Crítica e sociologia”, publicado no livro *Literatura e sociedade*, de 1965. A citação, entretanto, vem do primeiro livro publicado por Lukács, em 1911, da fase neokantiana ainda. No ensaio, Candido distingue o que é fazer crítica literária do que é fazer sociologia da literatura. Ele, que tem formação em ambos os domínios, considerava importante deixar claras algumas questões atinentes tanto à diferenciação quanto à inter-relação entre essas áreas. Todo estudo de literatura

---

<sup>8</sup> Adorno assumiu a dissolução do indivíduo, mas não minimizou a dificuldade que havia nisso. A literatura moderna tinha diante de si uma espécie de “quadratura do círculo”, como diz em ensaio sobre Kafka. O desafio, que derrotara quase toda a literatura expressionista, era o de articular o inevitável subjetivismo (a descrença na apresentação de uma matéria intransformada) e o processo objetivo, que apontava para o retorno a uma condição pré-individual na moderna sociedade administrada (ADORNO, 1998, p. 273).

<sup>9</sup> A possibilidade da ação, da intervenção no processo vivo da vida, que seria a base de toda narração, passa pela aceitação da possibilidade da revolução ou pelo menos por sua não rejeição: “para que um escritor encontre um meio de escapar à crise social e ideológica da atual sociedade burguesa – crise cujo reflexo está hoje no centro de toda a literatura – não lhe é necessário situar-se no terreno do socialismo, tornar-se pessoalmente socialista; basta que o socialismo não seja eliminado, aprioristicamente, dos seus interesses de homem e de artista, que o socialismo não se choque com uma prévia recusa do escritor.” (LUKÁCS, 1969, p. 97). Nesse ensaio, em que valoriza Thomas Mann em detrimento de Kafka, o crítico considera que a perspectiva do socialismo é a possibilidade de o escritor orientar-se para o futuro, animar as obras com movimento (ou seja, ação), esclarecer os processos sociais do presente.



---

<sup>10</sup> Em 2009 foi publicado um livro, com contribuições diversas e interessantes, sobre o “renascimento” da obra de Lukács nos anos 1960, bem como sobre o lugar dessa obra (principalmente *História e consciência de classe*) nas discussões teóricas que acompanharam a radicalização das manifestações estudantis de 1968. A referência é DANNEMANN, Rüdiger. *Lukács und 1968*. Bielefeld: Aisthesis, 2009.

que considerava fatores sociais estava sendo “sociológico”? Estava, por assim dizer, saindo do domínio do “literário”? Do ponto de vista da literatura, tinha sentido essa divisão especializante? Para responder a isso, Antonio Candido propõe, com base na referida citação de Lukács, a consideração de uma pergunta anterior: os elementos externos fornecem apenas matéria para a realização da obra, caso em que o estudo poderia concentrar-se apenas na forma, ou tinham parte na definição de seu valor estético, devendo, portanto, ser considerados na análise literária? (CANDIDO, 2000 p. 4-5). Aceitando antes a segunda alternativa, a crítica é, para Antonio Candido, o estudo interno das obras, nas quais os elementos externos são tornados internos justamente pela forma, enquanto a sociologia (um tipo de estudo também válido) faz o estudo externo dos elementos externos (estudos sobre a função política de obras e autores, relação entre obra e público, etc).

Um ensaio crítico como “Dialética da malandragem”, de 1970, publicado, portanto, 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. 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.” Pois, “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 buscada pelo crítico é, sem prejuízo da relação com a sociedade, inteiramente imanente, como Lukács afirmava n’*A teoria do romance*.

A partir daqui surgem diferenças importantes no procedimento de Candido em relação a Lukács n’*A teoria do romance*. Esta permanece num nível de abstração mais alto,

o que talvez tenha permitido ao seu autor a liberdade de aceitar, nesse primeiro momento, “todo e qualquer nexos” como elemento formal a examinar. Seja a forma do labirinto de almas isoladas que se entrecruzam no enfrentamento de um mundo puramente humano, cuja ideia imanente é a da própria inadequação, ou seja a do fluxo e refluxo permitido pelas vivências épicas do tempo, recordação e esperança, cuja força regulativa é a do processo da vida, 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 é rodeado de riscos.

O ponto de partida da análise das *Memórias* feita por Candido é mais livre por dois aspectos. Em primeiro lugar, porque não tem em mente um romance-tipo: a) ao contrário de Lukács, o crítico não conta com uma forma interna prévia do romance, ou seja, não tem um realismo predefinido; b) não precisa apegar-se, pelo próprio feito da obra, à convenção do romance romântico, do qual as *Memórias* claramente se afastam; e c) termina rejeitando, por inadequada, a influência do romance picaresco, da qual a crítica o havia aproximado em um primeiro momento. Em segundo lugar, porque o crítico também não parte da existência de uma sociedade-tipo, ou seja, de um processo social típico a buscar no Brasil, pautado pelo desenvolvimento capitalista europeu. A pergunta que está no início é sobre o que no romance convencia o leitor de uma realidade plausível (capaz de ser vista como “uma sociedade bastante coerente e existente”) e que dependia menos da presença de dados documentais de uma época e mais de uma forma de organização.

No ponto de chegada da análise, Antonio Candido aponta duas generalidades atuando na composição das *Memórias*: a primeira, mais universal, estaria ligada a arquétipos do universo popular (a figuras como a do *trickster*, por exemplo); e a segunda, mais específica, que, inclusive, reforça e determina a primeira, estaria relacionada a um modo de viver, aos destinos das pessoas em sociedade, no

Rio de Janeiro do tempo de D. João VI. 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 exigência de imanência, ou seja, de 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 é diferente, em termos de resultado crítico, tanto das conclusões da inadequação demoníaca tornada regra e do processo da vida afirmado pelas vivências épicas do tempo, d'*A teoria do romance*, quanto do processo de mercantilização da literatura como forma do romance, no ensaio sobre *As ilusões perdidas*. A dialética da malandragem pressupõe um trabalho de especificação tanto do romance quanto da sociedade: o mundo restrito dos personagens, as trajetórias que fazem, os destinos a que chegam e a ideia imanente que regula o universo proposto. Ordem e desordem não são termos abstratos, mas designações complexas de certa configuração social histórica. Por isso, esses termos (bem como a dialética entre eles) não podem ser simplesmente transplantados para a análise de outros romances, sem consideração de sua impregnação histórica específica. Toda consideração dela na análise de outras obras requer para essas um movimento semelhante de análise e lhes propõe não um relacionamento modelar,

mas uma exigência de autoespecificação, propiciada pela diferenciação/indiferenciação entre elas.

O ensaio de Antonio Candido sobre *O cortiço* aproxima-se mais que o anterior do universo de análise de Lukács nos anos 30. O crítico identifica no romance a representação de um processo social mais geral, a acumulação primitiva. Nem por isso a análise está finda e a forma, descoberta. Vários níveis de mediação estética e social (ou seja, outras formas mais específicas) entram na consideração do livro: o Naturalismo de Zola, a sociedade brasileira da época e, mais inesperadamente, um dito brutal e corrente na época de Aluísio Azevedo, o dito dos pés, proposto como cristalização de um preconceito arraigado, que entraria de maneira sub-reptícia na composição do livro. Essas mediações são examinadas meticulosamente quanto às formas de relacionamento, predominância, possibilidades de combinação, resultados críticos ou regressivos, de maneira que, ao final, temos uma visão extraordinariamente especificada da construção do romance. A parte mais difícil (de fazer) e talvez a mais interessante do ensaio é a que mostra como o próprio processo narrativo mostra a “verdade dos pés”, ou seja, desmente o preconceito do ponto de vista do romance (o narrador seria também o emissor latente do dito regressivo) e repropõe o significado dos pés no processo de acumulação. Entretanto, nem nesse caso, em que fica evidente a predominância do processo objetivo, imanente ao romance e com força de relativizar outras formas, inclusive as opiniões e preconceitos do narrador, o crítico se dá por satisfeito com o achado formal nesse nível de abstração. Indo adiante, ele descreve dois ritmos sempre presentes no livro, um espontâneo e outro dirigido, sendo que “o desenvolvimento da narrativa implica lento privilégio do segundo sobre o primeiro”. A passagem de um para o outro “manifesta a acumulação do capital, que disciplina à medida que se disciplina, enquanto o sistema metafórico passa do orgânico da natureza para o mecânico do mundo urbanizado.” (CANDIDO, 1998, p. 135-136).

Da mesma forma que na “Dialética da malandragem”, a dialética do espontâneo e do dirigido descreve certa generalidade formal imanente a um universo específico. O encontro da forma não depende aqui de depuração, de expurgo dos “detalhes” em nome do “essencial”. Nesse tipo de análise, os detalhes fazem diferença. Chegar à forma depende, antes, de um enfrentamento de todos os níveis de mediação identificáveis e das variadas relativizações internas. Por isso, a leitura do ensaio passa a ideia de uma grande atenção, de riqueza e variação de movimentos.<sup>11</sup> Muitos ensaios críticos de Lukács parecem menos atraentes hoje porque subestimaram o trabalho de especificação interna das obras, conformaram-se com uma descrição genérica, que ficou aquém da complexidade histórica e converteu-se em abstração.

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*, apresenta como eixo as relações entre indivíduo e sociedade, entre ideias e mundo, cuja definição na estrutura romanesca foi uma obsessão lukácsiana. Ao lado disso, nunca é demais lembrar que as reflexões e, sobretudo, as realizações críticas de Antonio Candido apoiaram Schwarz na combinação dos elementos do gênero (que estão presentes em *Ao vencedor as batatas*) com os procedimentos de análise literária (muito ativos em *Um mestre na periferia do capitalismo*),<sup>12</sup> tudo relacionado à importância da consideração histórica das formas internas.

Considerados esses pressupostos, gostaria de mostrar como Roberto Schwarz repropôs, sobretudo em relação a Lukács, mas também a Adorno, algumas questões de forma narrativa, quando analisou romances como *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. Começo apontando para as semelhanças desses livros com *A educação sentimental* de Flaubert, tendo em mente que são memórias e que o ponto de vista subjetivo torna-se ainda mais marcado, porque ambos são narrados em primeira

<sup>11</sup> No livro *A função da crítica*, Terry Eagleton atribui a “admirável conclusão” do livro *Culture and society 1780-1950*, de Raymond Williams, a um procedimento crítico semelhante aos dos ensaios de Candido: “A capacidade de generalização de Williams [...] está, em sua maior parte, ligada a um conhecimento histórico e cultural obstinadamente pormenorizado [...]. A visão sinóptica de Williams não é a mesma do observador transcendental que apreendeu a essência da totalidade; deriva, pelo contrário, de um exame das articulações entre diferentes sistemas sócio e práticas.” (EAGLETON, 1991, p. 102).

<sup>12</sup> Note-se como o tratamento do primeiro parágrafo das *Memórias póstumas de Brás Cubas* utiliza procedimentos de análise de poesia para mostrar os vários lances da prosa (ritmo binário apoiado em alternativas, paralelismos, antíteses, simetrias, disparidades) que se propõem a “logicizar” o real, a mostrá-lo como campo “sobre o qual triunfou a inteligência”, “sem prejuízo de estas aptidões estarem numa versão apalhadada”.

pessoa. Vale lembrar também que neles se trata igualmente da educação sentimental de um jovem e as histórias são pouco encadeadas, constituindo-se quase de fragmentos de experiências.

Afora isso, há diferenças significativas, porque o narrador discreto de Flaubert, quase até a secura, contrasta com o narrador bem-falante e sinuoso dos romances de Machado. A postura do primeiro deve ter predisposto Lukács a aceitar em seu romance uma forma épica, tendo em vista que ali as “reflexões” e os “estados de ânimo” (inclusive do narrador) estavam sempre referidos à ação. E existe ainda uma diferença mais sutil. Por mais desencantado que seja o romance de Flaubert, *A teoria do romance* e depois o ensaio “O narrador”, de Benjamin, apontam nele – mais que o luto lírico visto por Lukács nos anos 30 – uma “afirmação do processo da vida”. A última cena do romance é uma conversa nostálgica entre amigos, uma busca do tempo perdido. Já os de Machado fecham ambos com capítulos de negativas: nada resta do naufrágio das ilusões.

Pensando na relação entre indivíduo e sociedade e numa forma imanente, Roberto Schwarz não tinha um modelo teórico próximo que apoiasse a análise de Machado. A perceptível afinidade com Flaubert antes dificultava que facilitava as coisas. Lukács o havia rejeitado na fase materialista pela falta de uma perspectiva central e pela passividade, assim como Adorno o acusara de realismo de fachada. Não por acaso, Schwarz teve de reavaliar os procedimentos da narrativa flaubertiana, aceitando a interpretação de Dolf Oehler contra as de Lukács e Adorno, justamente no livro *Um mestre na periferia do capitalismo*, o estudo do romance de Brás Cubas.

Não que os procedimentos de Machado tivessem sido os mesmos de Flaubert. Mas a redefinição do autor implicava a consideração de outros mecanismos formais, historicamente específicos, outras formas de relação entre literatura e sociedade, 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, enfocando aí, sobretudo, a crise da consideração universal dos valores da Revolução Francesa. Essa crise, segundo Schwarz, contribuíra 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 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 se pode perceber, no dispositivo de criar personagens especificados pela posição relativa na intriga, criado por Flaubert, a afinidade com o narrador machadiano posto em situação, que Schwarz identificou. No caso de Machado, a ousadia era ainda maior, porque relativizava uma espécie de entidade intocável, a posição narrativa, o ponto de vista de quem tinha a palavra.

Com isso, Schwarz rejeita, ao mesmo tempo, as acusações a Flaubert de subjetivismo e formalismo feitas por Lukács a partir dos anos 30; e também a de reprodução passiva da fachada, lançada por Adorno. A explicação de Schwarz ultrapassa o limite atrás do qual Lukács permaneceria, incluindo aí a rejeição da vanguarda, com a negação

da possibilidade de constituição de uma forma épica (ou seja, a superação da dualidade sujeito/mundo) a partir do sujeito. Indo além, o crítico verifica que 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, 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 d'*A educação sentimental*, e do narrador proustiano da busca do tempo perdido.

Schwarz apresenta a volubilidade como princípio de composição, ou seja, como forma imanente das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Assim como a dialética da ordem e da desordem, a volubilidade não é um termo abstrato, mas um resultado histórico ligado à situação ideológica da classe dominante escravocrata no Brasil e de sua incorporação das ideias dominantes no mundo ocidental, que eram liberais. Na impossibilidade de eliminar na prática um dos termos do que, considerado em abstrato, seria uma contradição, essas classes dominantes adotavam um modo de ser – a volubilidade – que combinava os termos aparentemente antagônicos das maneiras as mais diferentes e inusitadas, tanto em argumentos como em práticas. A suposta contradição entre civilização e barbárie aparecia, assim, como parte da própria ideologia dominante.

A meticulosa construção crítica de Schwarz consistiu em mostrar como essa configuração ideológica está no cerne da forma literária machadiana, uma forma na qual “a idéia que lhe é inerente com imanência é apenas a da própria existência, a da vida em geral.” (LUKÁCS, 2000, p. 133). Isso parece simples, mas não é. Basta lembrar que o sentido, a essas alturas, estava expulso do mundo, como



dizia o primeiro Lukács, e que a reificação tornava a vida opaca, como dizia o segundo. A “própria existência” e a “vida em geral” eram, assim, mais uma conquista da narrativa do que um ponto de partida da composição. Dela dependia sua força.

Schwarz avança aqui em relação aos dois Lukács pela radicalização de uma compreensão materialista da subjetividade e do indivíduo, escapando assim ao idealismo d’*A teoria do romance* e a certo determinismo dos ensaios posteriores, para os quais os sentimentos, ideias e intenções de indivíduos não podiam constituir-se como ponto de partida da narrativa. Nos dois romances mais famosos de Machado, acontece exatamente que um narrador muito desenvolvido assume o comando. Na análise de Schwarz, a desconfiança de que esse indivíduoalaria apenas de si mesmo e distorceria a visão objetiva do mundo dava lugar à desconfiança de que, na verdade, ele nunca falava apenas de si mesmo, mas, ao falar, tentava conseguir algo dos leitores e defender seus interesses. Desse modo, a posição narrativa perde a neutralidade e passa a ser elemento de caracterização. Tal deslocamento muda tudo. Surge aqui também, como na “Dialética da malandragem”, um modo de ser específico, histórico, cujo reconhecimento dependeu de avanços da crítica, como indica Schwarz.

A especificação histórica, nesse caso, é mais complicada, justamente por causa da instância do narrador, que é uma individualidade encravada no romance e precisa permanecer assim, sob pena de a análise desmanchar a forma. A volubilidade é um achado crítico porque ela mesma resolve o problema da liberdade e da necessidade do personagem, uma vez que nesse princípio cabe, ao mesmo tempo, sua liberdade aparentemente sem limites e as condições dessa liberdade. A posição do narrador é privilegiada, social e literariamente, mas a constante mudança de feição não nasce de uma postura autônoma, da **liberdade**, mas da **necessidade** de mudar sempre, dada por sua situação histórica. Ela segue, na sua desenvoltura mesma, um protocolo de alienação, segue à risca seus reflexos

de classe e, com isso, a partir de si mesma, dá precedência formal à lógica dominante, que é objetiva.

Lukács percebeu, n'*A teoria do romance*, que a subjetividade fechada sobre si mesma tende a constituir uma espécie de interioridade que se organiza com a necessidade e a autonomia de uma obra de arte. Com isso, o crítico explica a tendência da interioridade no romantismo da desilusão. Transcrevo abaixo o trecho completo, para podermos julgar os deslocamentos que esse raciocínio sofre quando pensamos no Brás Cubas mostrado por Schwarz.

Naquele [no idealismo abstrato], o mundo exterior deveria ser recriado à imagem dos ideais; neste [no romantismo da desilusão], uma interioridade que se aperfeiçoa como criação literária exige do mundo exterior que ele se consagre a ela como material apropriado à configuração de si mesma. No Romantismo, o caráter literário de todo o apriorismo em face da realidade torna-se consciente: o eu, destacado da transcendência, reconhece-se como o único material digno de sua realização. A vida faz-se criação literária, mas com isso o homem torna-se ao mesmo tempo o escritor de sua própria vida e o observador dessa vida como uma obra de arte criada. Essa dualidade só pode ser configurada liricamente (p. 123-124).

*A teoria do romance* refere-se a uma subjetividade que se elevou tanto sobre o mundo degradado que passou a constituir uma espécie de totalidade regida por regras próprias. Faz pensar mais diretamente no poeta desiludido, sensível e inteligente, pronto a desertar do mundo rebaixado e grosseiro, e cuja expressão parece realizar-se melhor na lírica. Aqui está pressuposto um afastamento e um isolamento da sociedade, uma espécie de excentricidade, que marca a subjetividade do escritor como especial. No ensaio sobre Dostoiévski, de 1943, Lukács identifica uma subjetividade parecida, o indivíduo voltado sobre si mesmo, mas que se expressa desesperadamente pela ação. O herói isolado age para testar o próprio individualismo, para encontrar um ponto firme em si mesmo, na busca

desesperada de derrubar a muralha chinesa que há entre o eu e os outros, entre o eu e o mundo (LUKÁCS, 1968, p. 157-164).

Brás Cubas não é obviamente uma subjetividade desse tipo, mas surpreende que tenha algo em comum com ela. No caso de Brás, não é o isolamento ou a inadaptação que produz tal interioridade, embora ele simule uma distância com a situação do defunto-autor. Schwarz já mostrou que tal situação não retira o narrador de sua posição no mundo, de seus preconceitos e valores historicamente específicos, ou seja, não confere ao seu olhar, como ele pretende, uma perspectiva desinteressada, central e universal. Assim, a interioridade de Brás constitui-se numa alienação sem isolamento social, encravada num modo de ser generalizado. Para falar com Schwarz, a volubilidade é de todos e a variedade vertiginosa dos assuntos no romance mal encobre a monotonia de fundo. A subjetividade nem é isolada nem especial nem excêntrica em relação aos demais, dando antes uma sùmula das relações existentes. Só a situação do defunto autor, a situação especial, depõe pela individualidade do narrador, por sua pretensão de contar a própria vida, sem ter nada de especial (do ponto de vista romântico) ou exemplar (do ponto de vista clássico) em que ancorá-la. O fato de que essa individualidade precisou ser inventada e afastada do mundo real revela as dificuldades do ponto de vista subjetivo na história de si contada pelo *gentleman* brasileiro, as quais Machado manejou e soube superar. Em *Dom Casmurro*, é um pouco diferente, porque o motivo da trama ali pode ser pensado como a história de um amor e de um adultério, ou seja, acontecimentos especiais em uma vida, enquanto, nas memórias, o interessante precisa assentar-se no próprio processo da vida, nas lembranças e na subjetividade de quem conta. Há nesse caso, de saída, exigências maiores à subjetividade do narrador, o que não impediu Machado de tratar o eu configurador da narrativa como forma alienada (fechada nos imperativos de sua classe).

O fechamento sobre si mesmo (o sentimento de si do narrador), nos dois romances de Machado, cria algo como uma forma com regras, possível de configurar um romance. Portanto, em vez de reforçar a hipótese de que a interioridade fechada passaria preferencialmente para os domínios da lírica (com a correlata recusa do subjetivismo da narrativa de vanguarda), Schwarz aponta para outra possibilidade materializada na obra de Machado. Nesta, a subjetividade é exposta à investigação épica da lógica particular de um ponto de vista de classe e suas obnubilações, o que quer dizer que a narrativa realiza-se no espaço mesmo da subjetividade alienada, tomada como forma histórica.<sup>13</sup>

Os ensaios de Schwarz levam ainda mais longe a visão de que uma especificação social e histórica da forma, conseguida não pela depuração, mas pela consideração das relações as mais variadas entre os elementos de composição das obras, reforça a capacidade de a crítica literária fazer jus à complexidade do material com o qual trabalha. A pergunta de Antonio Candido, citando Lukács, pode aqui ser chamada novamente: os fatores externos importam na análise estética dos romances? A resposta é: só quando se tornam internos, ou seja, quando adquiriram um valor específico na configuração da obra. Esse “externo” vale mesmo para recursos estéticos aproveitados de outros autores, como os de Sterne por Machado, porque externo não é considerado aqui como de fora dos domínios estético ou literário, mas externos à obra, na autonomia de seus significados. Segundo essa visão, o romance constrói o seu próprio mundo (uma proposta de superação das dualidades que ameaçam a forma), mas o constrói com os elementos de uma configuração histórica – vivida, pensada e imaginada – e em relação com ela, o que, ao contrário de enterrá-lo no passado para sempre perdido, favorece a sua atualidade, a sua capacidade ativa (da obra e do passado) de irromper no presente. Assim, para falar com Lukács e com Benjamin, o tempo, a história no romance, não é a condenação ao passado, à corrupção e ao perecimento, mas a afirmação

---

<sup>13</sup> Dolf Oehler, que também leva em consideração as posições de classe na análise d'*A educação sentimental* de Flaubert, ressalta as ligações nada acidentais entre desilusão e volubilidade ideológica na França do século XIX. Cf. OEHLER, Dolf. O fracasso de 1848. In: \_\_\_\_\_. *Terrenos vulcânicos*. Trad. Samuel Titan Jr. e outros. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

do processo da vida, inclusive das obras, e a chance dada a cada época de arrancar a tradição ao conformismo.

## Referências

ADORNO, Theodor W. Anotações sobre Kafka. In: \_\_\_\_\_. *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 239-270.

\_\_\_\_\_. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003a. p.55-63.

\_\_\_\_\_. Erpresste Versöhnung. In: \_\_\_\_\_. *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003b. p. 251-280.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p. 3-15.

\_\_\_\_\_. Dialética da malandragem; e De cortiço a cortiço. In: \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998. p. 19-54 e 123-152.

\_\_\_\_\_. Duas vezes “A passagem do dois ao três”. In: \_\_\_\_\_. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2002. p. 51-76.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

JAMESON, Fredric. *Marxism and form: Twentieth-century dialectical theories of literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University, 1974.

LUKÁCS, Georg. Balzac: “Les Illusions Perdues”. Trad. Luiz Fernando Cardoso. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 101-121.

\_\_\_\_\_. Dostoiévski. Trad. Élio Gáspari. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 155-173.

\_\_\_\_\_. Franz Kafka ou Thomas Mann? In: \_\_\_\_\_. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada, 1969. p. 77-133.

\_\_\_\_\_. *A teoria do romance*. Trad. José Marcus Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 129-155.

\_\_\_\_\_. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.