

## O caráter específico do romance em *Teoria do Romance* de György Lukács e a liberdade em Schiller

Bruno Moretti Falcão Mendes<sup>1</sup>

**Resumo:** No presente artigo, tendo como centralidade a discussão acerca de *TdR*, de György Lukács, buscar-se-á apresentar Schiller como uma via de acesso e leitura aos aspectos fundamentais da autonomia e finalidade interna da obra ressaltados na estética de juventude de Lukács, apropriados aqui com o objetivo de convergir em torno de uma melhor formulação acerca da problemática do romance e o seu caráter qualitativamente único em sua relação com a época histórica, a virilidade madura do romance. Situando de modo histórico-filosófico a problemática das formas, tem-se a virilidade madura do romance enquanto totalidade fechada em si mesma, na configuração de sua forma projetando um mundo que não é mais adequado ao sujeito. O romance explicita algo sintomático diante do vivido, a liberdade de tornar-se autoconsciente da incompletude do mundo. Em Schiller, a criação poética como possibilidade de uma produção autêntica para a liberdade absoluta estaria delimitada pela subjetividade do gênio.

**Palavras-chave:** Lukács; romance; virilidade madura; Schiller; liberdade absoluta.

**Abstract:** At the present work, taking as centrality the discussion about *The Theory of the Novel*, by György Lukács, we'll search to present Schiller as a pathway for reading and access to the fundamental aspects of autonomy and internal finality of the work of art highlighted at Lukács' youth's aesthetics, appropriated here targeting to converge around a better formulation about the novel's problematics and its qualitatively unique character regarding the historic period, the mature virility of the novel. Situating the problematic of the forms on an historical-philosophical mode, one achieves the mature virility of the novel as a self-enclosed totality, on the configuration of its form projecting a world which is no longer adequate to the subject. The novel explicits something symptomatic facing the lived, the freedom of becoming self-conscious of the incompleteness of the world. On Schiller, the poetic creation as possibility of an authentic production for absolute freedom would be delimited by the subjectivity of the genius.

**Keywords:** Lukács, novel, mature virility, Schiller, absolute freedom.

No presente artigo nossas preocupações giram em torno da *Teoria do Romance*, de György Lukács, atentando para o caráter específico que o autor salientara acerca do

---

<sup>1</sup> É doutorando em Filosofia no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UNIFESP. Bolsista Capes.

romance. O foco seria o elemento novo e único que o romance proporciona, a sua virilidade madura enquanto caráter específico em relação à época histórica, ou seja, a condição em que o romance torna-se a única possibilidade de configurar uma totalidade fechada em si, ainda que seja para desvelar a incompletude do mundo.

É justamente o tornar-se consciente dessa incompletude, como um autorreconhecimento dos limites subjetivos do sistema abstrato do romance, que mantém a fecundidade imanente da forma, no trato com a unidade orgânica do mundo. Tal unidade é propiciada pelo romance ao promover uma problematização objetiva da experiência subjetiva, ao tornar-se um espaço de liberdade e resistência diante do vivido e anunciar pela forma do romance que a totalidade extensiva dotada de sentido para experiência vivida não é mais possível, mas o romance marca essa cisão e a acompanha, desejando algo que foi perdido e tornando-se uma possibilidade de transcendência moderna diante das convenções formais que tornaram as aspirações da alma tão distantes da estrutura do mundo. Eis que a luta da forma romanesca consiste nessa permanente busca pela totalidade extensiva da vida, na máxima aproximação com a harmonia preestabelecida perdida, diante da atmosfera prosaica caracterizada por regularidades artificiais. Aqui há a liberdade em uma relação problemática com o mundo, que se exprime histórico-filosoficamente na dialética das formas. Não se trata, portanto, de uma liberdade absoluta, de uma liberdade como tarefa suprema a ser preparada pela criação mais autêntica do gênio artístico, como no ensaio “Sobre o Sublime”<sup>2</sup>, de Schiller.

A partir do foco na obra de Lukács, nossa leitura será a de promover um diálogo com a estética da época de Goethe, o classicismo de Weimar e, mais especificamente, Schiller, com a hipótese de que a noção de liberdade como tarefa suprema pela via artística, que promoveria uma unidade no âmbito da história e da natureza, aponta para um caminho estritamente subjetivo e distinto daquele traçado por Lukács. Nossa tese é a de que, se em algum momento Schiller permite que a produção para a liberdade escape das malhas determinadas da sensibilidade, como já aludimos acerca do ensaio *Sobre o Sublime*, tornando o espaço de criação para a liberdade um autêntico espaço de liberdade indeterminada e absoluta, teríamos a possibilidade de diálogo entre o seu pensamento e o de Lukács. Em Schiller, a autonomia da arte ainda estaria circunscrita à subjetividade do gênio, tal como Kant estabelece a universalidade subjetiva do

2 SCHILLER, Friedrich. Sobre o Sublime. In: *Do Sublime ao Trágico*. Tradução de Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

ajuizamento estético na *Crítica do Juízo*.

[...] um juízo estético é único em sua espécie e não fornece absolutamente conhecimento algum (tampouco um confuso) do objeto; este último ocorre somente por um juízo lógico; já aquele, ao contrário, refere a representação, pela qual um objeto é dado, simplesmente ao sujeito e não dá a perceber nenhuma qualidade do objeto, mas só a forma conforme a um fim de determinação das faculdades de representação que se ocupam com aquele. O juízo chama-se estético também precisamente porque o seu fundamento determinação não é nenhum conceito, e sim o sentimento (do sentido interno) daquela unanimidade no jogo das faculdades do ânimo, na medida em que ela pode ser somente sentida.<sup>3</sup>

Para Lukács, a autonomia e a finalidade interna da obra indicam que ela estabelece uma redução possível e harmônica de possibilidades. Isso significa que a realidade da obra não é a mesma realidade da efetividade vivida [*Erlebniswirklichkeit*], ou seja, há um claro distanciamento da forma artística em relação à imediatez da experiência sensível, embora não a transgrida. A centralidade na obra de arte significa dizer que os problemas fundamentais do ser podem ser pensados a partir de formas artísticas, que “fazer filosofia significa fazer filosofia da arte, ou seja, pensar o problema da forma artística em todas as suas dimensões”<sup>4</sup>.

Neste aspecto, convergindo em torno da problemática da modernidade, qual seja, a relação entre crítica e arte, já nos ensaios de *A Alma e as Formas* Lukács entende a Filosofia da Arte como a expressão autêntica da vida pelo conceito de forma, que em sua configuração contém valor intrínseco, como condição de verdade objetiva e das particularidades subjetivas. Não é por acaso que o jovem Lukács de *A Alma e as Formas* busca encontrar em cada ensaio uma forma adequada à relação entre vida e obra literária, suscitando uma unidade entre os ensaios, uma forma autônoma orientadora, dotada de sentido ético.

Estando em conexão permanente com a vida, a forma autônoma é a condição de expressão profunda de temas da vida que estão velados no plano da realidade vivida por necessitarem de uma “purificação” pela forma que projeta o ideal ante a imediatez sensível do real, mesmo que seja um processo de aproximação e distanciamento dificilmente atingido. Por conseguinte, o problema da estética do jovem Lukács parte da consideração da constituição interna da obra de arte e da autonomia de sua forma. A

3 Kant, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rodhen e Antônio Marques. São Paulo: Forense Universitário, 1983, § 15, p. 74.

4 SILVA, Arlenice Almeida da. A autonomia da arte em Lukács. *Revista UFG*, ano X, n. 4, jan./jun. 2008.

forma autônoma permite, nas palavras do próprio Lukács, “uma nova ordenação conceitual da vida”<sup>5</sup>, o elevar a uma ordem, a uma harmonia homogênea aquele estado da realidade imediata que não se encontra nas condições de homogeneidade e é caracterizado pela multiplicidade fragmentária da vivência [*Erlebnis*].

A autonomia da forma diz respeito à possibilidade de promover uma elevação da vida conceitualmente, tendo a força necessária para circunscrever toda a riqueza da experiência vivida através do conceito, pois se trata não de uma redução da realidade imediata e sensível a um domínio transcendente da criação artística, mas, pelo contrário, de uma conceituação da *Erlebnis* por meio de um distanciamento e aproximação que a imagem dotada de significado pela forma mantém com a realidade vivida. A forma colocaria em debate filosoficamente, as questões vitais do ser, dotando de significado o tempo histórico, no primado da unidade coesa e harmônica – a totalidade na obra de arte –, e retirando algo de substancial e qualitativo da experiência vivida; tal procedimento só pode ser operado esteticamente.

É o próprio Lukács que nos conduz ao caminho das formas como uma condição de acesso a uma vida substancializada, a um segundo grau de vida como critério de orientação de ação nos termos de um valor normativo para essa ação. Denota-se do fundamento estético – as formas artísticas – uma fundação ética intrínseca nos textos de juventude de Lukács, que o acompanhará desde as primeiras obras, como *As Almas e as Formas* (1910-1911), até a gestação maior desse primeiro momento do autor, em *Teoria do Romance* (1916). Não é por acaso que no ensaio “Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper”, presente na obra de 1910-1911, Lukács, ao distinguir a natureza específica do ensaio como exposição da forma artística, afirma que “na ciência, são os conteúdos que atuam sobre nós; na arte, são as formas; a ciência nos oferece fatos e suas conexões; a arte, almas e destinos”<sup>6</sup>.

A arte, fechada em si mesma, afirma uma visão de mundo [*Weltanschauung*], pois inscreve o seu valor de eternidade como sentido de verdade, permitindo uma posição diante da vida. Desse modo, quando a forma substancializa a vida, elevando-a a caráter de valor e não circunscrito às necessidades da vida vivida, a cisão entre os dois mundos (o da imediatez sensível do cotidiano e o substancializado pela forma) torna latente o fato de que o mundo externo não poderia mais dar conta das pretensões

5 LUKÁCS, György. *A Alma e as Formas*. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 31.

6 Ibid., p. 33.

da alma.

Sobre as pretensões da alma, Lukács concentra em *Anotações sobre Dostoiévski*<sup>7</sup> – escritos jamais levados ao término – o projeto de continuidade da tese conclusiva de *Teoria do Romance*<sup>8</sup>, a ideia de que a forma literária presente na obra de Dostoiévski já não seria mais a forma do romance, e sim uma superação às convenções formais e abstratas marcadas pelo alheamento em relação ao conteúdo concreto, abrindo a possibilidade de novas configurações fundadas em uma ética de ação, um “novo épos”. É justamente em *TdR*, inicialmente concebida para ser uma parte introdutória desse projeto mais amplo e sistemático, que se encontra a análise e o julgamento das obras literárias pela exposição das formas. O que o romance conserva de substancial diante de um mundo descompassado e sem saídas é o seu vínculo com a totalidade extensiva da vida, que se traduz na permanente busca pela unidade e sentido para a vida.

Uma vez que, para Lukács, o conceito liga-se à vida e a acompanha, denota-se um fundamento da especificidade do estético, o sentimento de nostalgia que leva os seres humanos a buscarem a unidade coesa e a ordem homogênea diante da multiplicidade dos elementos heterogêneos que os mesmos vivenciam, pois “desde que existe uma vida e os homens buscam compreender e ordenar a vida, existe essa dualidade em suas vivências [a imediata sensível e a substancializada pela forma]”<sup>9</sup>. A conceitualização pela forma no trato com as coisas da vida, o sentimento nostálgico por algo que já está rompido e a tentativa de dar conta das múltiplas particularidades da vivência pelo conceito podem ser expressos na formulação de Lukács no início de *TdR*, que diz que “a filosofia, tanto como forma de vida quanto como a determinante da forma e doadora de conteúdo de criação literária, é sempre um sintoma da cisão entre interior e exterior, um índice da diferença essencial entre o eu e o mundo [...]”<sup>10</sup>.

Em suma, Lukács desenvolve esteticamente uma filosofia das formas como expressão do vivido, que em *TdR* ganha um forte acento histórico, naquilo que é

7 Carlos Eduardo Machado nos oferece um bom exemplo a respeito da articulação entre o conceito de forma e a fundação ética, e formula a sua tese sobre a eticidade de um “novo épos” na forma literária da obra de Dostoiévski. Cf. MACHADO, Carlos Eduardo. Jordão. *As formas e a vida: estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

8 A partir de agora, *Teoria do Romance* será denominada ao longo do texto como *TdR*.

9 LUKÁCS, György. op. cit., p. 36, acréscimo do autor.

10 LUKÁCS, György. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 25-26.

comumente chamado de uma dialética histórico-filosófica das formas, expondo uma experiência problemática da subjetividade, nos termos de uma tentativa de reconfiguração da unidade de uma totalidade extensiva da vida, mas que culmina no vazio e na opacidade de sentido. Nesse registro, o romance enquanto forma artística denota a sua especificidade exatamente por trazer de forma consciente e madura a incompletude e fragmentação do mundo, a problemática do ser reconhecida enquanto estrutura da forma como conteúdo do vivido, e não um mero apriorismo formal como na epopeia e no drama. Por essas condições o espaço de liberdade criado no romance, em *TdR*, é a liberdade no âmbito da efetividade, como relação dialética do indivíduo com o mundo.

Em Schiller, o tensionamento que a tendência estética promove diante da *Wirklichkeit*, através do jogo das faculdades, prepara uma liberdade ainda controlada, o ideal do belo como um jogo entre o caos do mundo sensível e fragmentário e a regularidade formal do entendimento. Nesse momento, presente em *Educação Estética do Homem*, o *sollen Artístico* ainda estaria condicionado pelas regras da sensibilidade. Porém, em *Sobre o Sublime*, Schiller reserva um espaço ilimitado para a liberdade a partir de princípios subjetivos do sujeito que não estão subsumidos pela natureza sensível do objeto, pois, como o próprio autor afirma, no sentimento do sublime “os impulsos sensíveis não possuem qualquer influência na legislação da razão”<sup>11</sup>. Em nossas considerações, essa abertura para a liberdade indeterminada em Schiller é o que permite dialogar com outra noção de liberdade presente em *TdR*; uma noção de liberdade com referência ao conteúdo concreto e à sua efetividade, como relação dialética do indivíduo com o mundo.

## 1. Lukács e a “virilidade madura” do romance em *TdR*

Por qual motivo Lukács descobre o romance? Qual o caráter específico do romance que faz com que Lukács dedique toda uma obra a ele? Em primeiro lugar, é necessário situar de modo histórico-filosófico as formas artístico-literárias em *TdR*, na abordagem da forma romanesca, já que o autor precisava analisar casos concretos de historicidade e atemporalidade da obra de arte. Tal exemplo concreto Lukács encontra

---

<sup>11</sup> SCHILLER, Friedrich. Sobre o Sublime, op. cit., p. 60.

no romance moderno.

Será no terceiro capítulo da *Filosofia da Arte de Heidelberg* – intitulado Historicidade e atemporalidade das obras de arte [*Geschichtlichkeit und Zeitlosigkeit des Kunstwerks*] – que Lukács desenvolverá o caráter paradoxal e único de toda a obra de arte, pois ela é ao mesmo tempo temporal, com relação ao primado histórico, e atemporal<sup>12</sup>. Esse caráter manifesta-se a partir da eternidade de toda a obra de arte, pois como afirma Lukács no início do capítulo, “na eternidade das obras manifesta-se o caráter paradoxal dos valores estéticos fortemente. Eternidade que não pode representar outra coisa senão a validade atemporal, os valores, dos quais entram em cena na vivência condicionada pelo tempo”<sup>13</sup>. Por tal motivo, R. Rochlitz (1983)<sup>14</sup> afirma que o capítulo em questão da obra de Lukács seria uma introdução à *Teoria do Romance*.

Uma obra é temporal porque tem uma gênese histórica, surge no tempo e se constitui no tempo. Contudo, ela também é atemporal no que diz respeito ao efeito de “eternidade” que a obra produz, ao tempo ideal em seu interior, intrínseco a ela e que não recolhe nada do núcleo temporal externo, como realização de valor que se torna universalmente válida. Esse duplo caráter, “que acentua de forma aguda a discrepância entre a temporalidade e a atemporalidade”<sup>15</sup>, está interligado de modo indissociável.

Portanto, toda obra instaura algo de qualitativamente único, fechado e incomparável em relação a obras anteriores, sendo a realização histórica pela forma (e não pelo conteúdo da matéria) a expressão da qualidade vivencial realizada, ou seja, ela figura pela forma tal qualidade vivencial específica do momento. Como qualidade concreta, a obra ganha uma forma, cravada, de um lado, na realidade utópica do possível, e, de outro, naquilo que ela tem de nostalgia por uma unidade e harmonia perdida. É a sua realidade como aquela do utopicamente possível que ascende para o caráter de eternidade de uma obra.

A qualidade única, específica e incomparável do romance moderno reside no fato do mesmo conter em determinado momento algo de significativo e irreversível da cisão de um tempo histórico: a solidão moderna figurada na luta e resistência do indivíduo isolado para com o mundo inacessível. No âmago da interioridade, do

12 Cf. LUKÁCS, György. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Darmstadt: Luchterland, 1974.

13 Ibid., pág. 153. Todas as traduções da respectiva obra são de nossa responsabilidade.

14 Cf. ROCHLITZ, Rainer. *Le jeune Lukács*. Théorie de la forme et philosophie de l’histoire. Paris: Payot, 1983.

15 LUKÁCS, György. *Heidelberger Philosophie der Kunst*, op. cit., p. 153.

autoconhecimento dá-se a luta e resistência contra um mundo alienado, da regularidade formal das leis da natureza, mas que “não se oferece como sentido para o sujeito em busca do objetivo nem como matéria imediatamente sensível para o sujeito que age”<sup>16</sup>.

O romance como sinal de um tempo histórico, como epopeia de uma era burguesa já havia sido exposto pela primeira vez por Hegel, em sua *Estética*. Ali, o romance é, como expressão de um mundo em que a leveza da unidade épica não se faria mais presente, e como “epopeia burguesa”, uma luta e inconformismo contra o caráter prosaico e pragmático da “ordem segura e estável, a da sociedade burguesa e do Estado”<sup>17</sup>. Com a unidade e visibilidade orgânicas esfaceladas, o romance bem sucedido teria na figura do herói não mais a aventura cavaleiresca trivial em “busca de fins quiméricos, que só existem na imaginação subjetiva e não têm relação com o real”<sup>18</sup>, ou seja, o herói não busca mais fins particulares em circunstâncias isoladas que acabam explicitando o elemento cômico da situação, mas sim a lente do indivíduo que age com anseio do coração em realizar algo diante do caráter prosaico do pragmatismo do mundo, marcado pela fragmentação das contingências utilitárias das conexões da efetividade.

O herói do romance moderno, carregado de elemento épico, substitui o antigo herói das novelas de cavalaria, pois “trata-se agora de indivíduos que, com o seu amor, sua honra, suas ambições, suas aspirações por um mundo melhor, se opõem à ordem existente e à realidade prosaica que em todos os seus campos se ergue como um obstáculo”<sup>19</sup>. Tais indivíduos levam suas exigências subjetivas e anseios do coração ao conteúdo da experiência prática da vida, e essa luta do sujeito para com o mundo externo, que culmina em uma reconciliação, é o aprendizado necessário por que passa, por exemplo, Wilhelm Meister, marco do romance de formação [*Bildungsroman*].

Há, porém, nítidas distinções nas análises literárias entre a *Estética* de Hegel e a *TdR* de Lukács. É possível marcar essa diferença a partir da análise de *Dom Quixote*, pois, se em Hegel a novela de cavalaria não representaria ainda a forma romanesca, em Lukács a novela quixotesca já representa uma luta interna contra o caráter prosaico do mundo, características que já associam a sua forma ao romance moderno. Na análise de

16 LUKÁCS, György. *Teoria do Romance*, op. cit., p. 62.

17 HEGEL, Georg W. F. *Curso de Estética: o belo na arte*. Tradução de Orlando Vitorino e Álvares Ribeiro. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, p. 647.

18 Ibid., p. 645.

19 Ibid., p. 647.



Hegel, *Dom Quixote* ainda assemelha-se à forma medieval, em que a totalidade extensiva da vida ainda não penetra nos acontecimentos concretos como sentido geral. Aqui, a individualidade subjetiva do herói ainda está circunscrita em ações efêmeras e isoladas, sem condições de reivindicar a restituição de uma substancialidade ética perdida. Em suma, na análise de Hegel a novela quixotesca ainda não representa uma luta contra as imposições formais e convenções do mundo burguês e expõe a dualidade entre dois mundos: “um mundo ordenado pela razão e por uma lógica imanente, de um lado, e, de outro, uma alma isolada, com a pretensão de recriar esse mundo fatal à cavalaria, obedecendo aos princípios e regras da cavalaria que quer impor e acabando por se perder”<sup>20</sup>.

Diferentemente de Hegel, em Lukács *Dom Quixote* já representa uma luta do indivíduo contra o que o mundo moderno representa aos seus ideais e aspirações da alma. De acordo com a perspectiva de TdR, em Cervantes as objetivações do herói já dizem respeito aos aspectos globais da vivência, à totalidade extensiva da vida, e estamos diante de uma nítida articulação entre ética e estética, pois pela via ético-subjetiva dos seus heróis dá-se a possibilidade de resistência a um mundo que se fecha para eles em termos de sentido à imediatez da experiência sensível. A resistência interior do indivíduo isolado na configuração objetiva pela forma é a condição de incompletude de ação no mundo e limite da própria objetividade e, não obstante, marco e orientação de possibilidade de ação ética no mundo externo pela forma romanesca, ainda que problemática. O *Dom Quixote* de Lukács almeja a substancialidade ética perdida através da unidade na forma.

Se na perspectiva de TdR, contudo, *Dom Quixote* de Cervantes já apresenta as características da forma romanesca, a obra de Dante – aqui nos referimos à *Divina Comédia* –, também muito aludida por Lukács, é o registro de uma forma literária de transição, ou seja, embora a sua forma configuradora chegue próximo disso, ainda não é o romance. Em Dante não há luta e resistência contra a realidade mundana, pois, para ele, o homem com vínculos meramente mundanos seria um homem perdido em uma vida sem sentido.

O objetivo em estabelecer uma unidade substancial épica passa por uma transcendência divina, o universo divino e infinito na terra, como exigência para um sistema fechado e harmônico, o qual permite sentido para as finalidades humanas.

---

<sup>20</sup> Ibid., p. 646.

Embora se preserve ainda a unidade metafísica dos antigos, há em Dante uma preocupação com os aspectos fundamentais do ser, ao construir sistematicamente uma totalidade pela forma. Nas palavras de Lukács, o aspecto fecundo da totalidade extensiva da vida construída pelo círculo configurador transcendente traçado pelo mundo dantesco:

A totalidade do mundo dantesco é a do sistema visível de conceitos. Justamente essa aderência sensível às coisas, essa substancialidade tanto dos próprios conceitos como de sua ordem hierárquica no sistema, é que permite à completude e à totalidade tornarem-se categorias estruturais constitutivas, e não regulativas; que faz com que a marcha através do todo, embora rica em emoções, seja uma viagem bem guiada e sem perigos, e não uma peregrinação tateante rumo ao objetivo; que possibilita a epopeia numa situação histórico-filosófica que já impele os problemas às raias do romance.<sup>21</sup>

A *Divina Comédia* não apresenta ainda a articulação entre forma e fundação ética, pois não há uma ética de ação diante de um mundo que escapa aos sentidos dos homens. O mundo dantesco é o espelhamento das condições histórico-filosóficas para a configuração da forma: um mundo em que o sentido ainda se dá de forma evidente, pois há a harmonia preestabelecida por Deus na finitude mundana da terra. Na forma do romance analisada por Lukács, por sua vez, a totalidade já não é mais dada de imediato em sua organicidade. O romance é imanente à vida, embora seja como convenção objetiva para além da própria experiência sensível do vivido, como interioridade abstrata do subjetivo. Mas o seu limite abstrato é o próprio limite fecundo da forma romanesca, o seu caráter de resistência. Falamos do alheamento em relação à concretude nesse mundo da convenção, e que, “a despeito de toda essa regularidade [formal, em leis necessárias], não se oferece como sentido para o sujeito em busca de objetivo nem como matéria imediatamente sensível para o sujeito que age”<sup>22</sup>.

A racionalização e o consequente desencantamento do mundo produziram um abismo entre o sujeito cognoscente e a sua ação afetiva no mundo; a estrutura do mundo tornou-se estranha ao homem e às suas necessidades sensíveis a ponto do acesso às questões mais amplas e fundamentais da vida dar-se apenas pela lente subjetiva, que não obtém nada mais do que uma realidade multifacetada. O todo extensivo pleno de sentido relativo à vivência já não é mais possível, mas continua a ser o objetivo do romance. E a

---

21 LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*, op. cit., p. 70-71.

22 Ibid., p. 62, acréscimo do autor.

busca por esse objetivo tem no conceito de demonismo, segundo Lukács, um papel importante pelo direcionamento em relação ao todo, ao ir além de si mesmo e da simples individualidade subjetiva; em outros termos, a forma do romance tem no princípio unificador o seu objetivo, que por meio de uma ética-subjetiva apenas reforçará a tensão entre a interioridade e as convenções objetivas.

*Dom Quixote*, de Cervantes, exemplifica bem a forma de estreitamento da alma diante do mundo, o idealismo abstrato, em que o herói busca algo em suas aventuras. Porém, na tipologia construída por Lukács ao longo da *TdR*, o romance propriamente moderno configura-se no acentuado psicologismo do herói, ético-subjetivamente, em que a alma está dilatada em relação ao mundo. Trata-se do romance da desilusão. No presente texto, no entanto, não nos aprofundaremos na análise mais detida das tipologias.

Lukács afirma que a epopeia dá forma a uma totalidade extensiva da vida, fechada em si mesma, e o romance também busca pela forma composicional uma totalidade extensiva, orientada em torno do psicologismo interior do herói. Ambos, epopeia e romance, não diferem pela intenção configuradora do objeto, mas pelos elementos histórico-filosóficos específicos do romance que tornam latente a fissura de um momento específico da história. A totalidade abstrata do romance esclarece a incompletude de um mundo problemático e fragmentado, e não a oculta. Diz o autor:

A estrutura do objeto – a busca é apenas a expressão, da perspectiva do sujeito, de que tanto a totalidade objetiva da vida quanto sua relação com os sujeitos nada têm em si de espontaneamente harmonioso – aponta para a intenção da configuração: todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem nem devem ser encobertos por meios composicionais<sup>23</sup>.

O reconhecimento de que a forma do romance só pode preencher a vida de sentido pela via da interioridade indica a perda da imanência à vida empírica; aqui a discussão gira em torno do estranhamento dos homens em relação às estruturas conceituais produzidas. Como afirma Lukács, “as estruturas com que a alma se defronta no processo de sua humanização como cenário e substrato de sua atividade entre os homens”<sup>24</sup> indicam uma cisão operada no plano do ser, entre o ser e o dever ser,

---

23 Ibid., p. 60.

24 Ibid., p. 62.

afirmada pelo desenraizamento das estruturas em relação ao sentido objetivo da vida e também em relação às necessidades sensíveis. Em suma, essa cisão diz respeito à substituição da realidade concreta pelo conceito de natureza, que culmina em uma expressão simbólica esvaziada de sentido.<sup>25</sup>

A primeira referência ao conceito de natureza diz respeito a um sistema de leis e regularidades formais, alheias ao sentido e exemplificadas na cisão entre a atividade do pensar e o conteúdo de ação. É na primeira natureza que os fragmentos do mundo produzidos subjetivamente não são submetidos a nenhuma orientação, sentido e unidade, como nos tempos da “cultura fechada”. O que sobra, segundo Lukács, é uma substancialidade subjetiva depositária do sentido do mundo, que pode ocorrer livremente nas construções líricas.

Se o primeiro conceito de natureza diz respeito ao alheamento em relação ao sentido e à concretude sensível, a segunda natureza é a tentativa de reaproximação a tal concretude por meio de uma postura sentimental, como uma convenção sentimental normativa. Mas, como afirma Lukács, o reencontro sentimental com o conteúdo objetivo do mundo é a formulação de um “complexo de sentido petrificado que se tornou estranho”<sup>26</sup>. O estranhamento ocorre quando as aspirações da alma – o estado anímico das estruturas – não encontram mais solo seguro e adequado na realidade humana.

As duas formas de conceituação da natureza são o registro da “objetivação histórico-filosófica da alienação do homem em relação às suas estruturas”<sup>27</sup>. Quando as estruturas conceituais do conhecimento afirmadas como leis convertem-se, nas palavras de Lukács, “em lógica sublime e suprema de uma necessidade eterna, imutável e fora do alcance humano”<sup>28</sup>, todo o círculo traçado pelos homens da sua realidade vivida já não é mais adequado, “não é mais o lar paterno, mas um cárcere”<sup>29</sup>. Essa seria a ideia do romance, a ideia de um sujeito moderno que não encontra mais um objeto adequado a si

---

25 Sobre a questão do símbolo esvaziado, cf. SILVA, Arlenice Almeida da. O símbolo esvaziado: a teoria do romance do jovem György Lukács. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 29, n. 1, p. 79-94, 2006. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31732006000100006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732006000100006&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 26 fev. 2016.

26 LUKÁCS. György. *Teoria do Romance*, op. cit., p. 64.

27 Ibid., p. 65.

28 Ibid., p. 65.

29 Ibid., p. 65.

em um mundo prosaico, fragmentado e inacessível sensivelmente, não se adapta e é um desenraizado, “vive numa condição de ‘sem-teto transcendental [*transzendentalen Obdachlosigkeit*]”<sup>30</sup>.

Dessa forma, o interesse de Lukács pelo romance consiste no fato de que, em determinado momento histórico, o romance tem a possibilidade de se tornar a forma literária que exprime de modo fecundo formas e condições do ser. Dito de outra forma, o romance é o espaço de liberdade, luta e resistência contra um mundo inacessível, que permite, no psicologismo interiorizado do herói épico, uma forma de resistência nos termos do autoconhecimento. O romance torna-se a única possibilidade de configurar uma totalidade fechada, ainda que abstratamente. Eis a virilidade madura do romance e o estatuto ético presente nas formas estéticas.

A forma do romance tem a especificidade que a diferencia de todas as outras formas literárias, que é a de apresentar na forma a fissura do mundo, possibilitando pela estrutura formal a consciência de que a dualidade entre a interioridade subjetiva e o mundo objetivo é irreconciliável, mas uma aproximação possível é a realidade anunciada pelo conceito movente de forma, no romance. Essa característica da forma do romance aponta para uma relação muito específica entre ética e estética, como elemento formalmente constitutivo na composição literária.

No romance, a intenção, a ética propriamente dita, penetra profundamente em direção ao todo. Por sua vez, a totalidade é igualmente condicionada pela estrutura formal e “realiza um equilíbrio dos elementos constitutivos”<sup>31</sup>. A intenção ética para o todo se torna visível e, mais do que isso, torna-se o conteúdo concreto estruturante na composição literária. A especificidade romanesca diz respeito à possibilidade de ação para a existência, propiciada por um conceito de forma não consumada, como um devir em processo. O equilíbrio a que Lukács se refere é a marca do ativismo característico da *TdR*, pois, ao negar a condição de existência “em repouso”, abre-se a possibilidade de ação; o ser deixa de estar prefixado e passa a ser conceitualmente articulado entre o ser e o devir. O devir pela forma não é outra coisa senão a negação do fato consumado e a abertura para os estados de ação [a *Tathandlung*, na acepção fichteana].

É a abertura para os estados de ação que possibilita à subjetividade fazer a si mesma e superar-se em sua experiência. Há nessa questão uma ética-subjetiva que deve

30 MACHADO, Carlos Eduardo. *As formas e a vida*, op. cit., p. 55.

31 LUKÁCS, György. *A Teoria do Romance*, op. cit., p. 72.

suportar a concretude do mundo e fazer-se objetiva com o autorreconhecimento da fissura existente no mundo. Aqui há o desvelamento de dois elementos: a abstração conceitual e os limites na intenção de acessar uma unidade de sentido para o mundo, ambos vinculados às condições de existência para o ser. Ao penetrar o conteúdo do mundo com as suas aspirações interiores, a subjetividade promove uma autossuperação, culminando em uma forma objetiva da ética-subjetiva.

A subjetividade que se põe como objetivo é a positividade da ironia formulada por Lukács. Esse fundamento ético que se desdobra na objetividade da experiência subjetiva, como elemento formal constituinte da forma romanesca, torna a ironia a maior aproximação possível da unidade. Porém, a unidade não reconcilia termos opostos, mas aproxima o condicionado dos vínculos orgânicos e o incondicionado da fragmentação do mundo. Não há mais no romance o apriorismo formal característico da epopeia, pois a forma romanesca está em permanente tensão com realidade vivida. O romance continua a ser, para Lukács, assim como em Hegel, a autêntica expressão da época burguesa marcada por fissuras e pelo isolamento do sujeito.

## **2. Schiller e Lukács: aproximações e distanciamentos**

Se em Lukács, a liberdade na forma romanesca passa pela tensão com a realidade vivida, em Schiller, a questão da liberdade na filosofia da arte deve ser analisada levando-se em consideração os distintos momentos de formulação acerca da relação entre liberdade e criação artística. Em um primeiro momento, presente em *Educação Estética do Homem*, Schiller articula a ação moral fundamentada no incondicional da razão, a inclinação do dever, assimilada dos postulados da razão prática kantiana, com a criação artística, a expressão autenticamente livre do belo pela arte. Aqui, o preparo para a liberdade pela educação estética conjuga o incondicionado da razão moral com a necessidade sensível da natureza, pois, ainda amarrada aos parâmetros do sensível, não é possível definir a liberdade como indeterminada. No segundo momento, tendo como referência o ensaio *Sobre o Sublime*, Schiller tem a percepção de que o sentimento do sublime não está subsumido pelas forças da natureza, ou seja, há no homem um gênio que possibilita ir além de qualquer interferência do sensível nas leis da razão. O sublime permite então a expressão plena da liberdade indeterminada, portanto, a partir dessa segunda possibilidade para a liberdade,

indeterminada e absoluta, buscamos um diálogo com a estética do jovem Lukács, e, mais especificamente, com *TdR*.

Lukács encontra no romance o caso concreto de historicidade e atemporalidade da obra de arte, sendo, mais do que isso, a possibilidade de encontrar na forma romanesca a afirmativa já expressa na *Estética de Heidelberg* em seu segundo capítulo – A relação sujeito-objeto na estética [*Die Subjekt-Objekt Beziehung in der Ästhetik*] –, a de que a estética permite uma vivencialidade pura na relação do sujeito com o objeto artístico, ou, como afirma Lukács, permite a “unidade viva da plenitude conteudística de vivências que abarcam o humano em sua totalidade”<sup>32</sup>.

Lukács, diferentemente da tradição alemã presente na estética da época de Goethe, e aqui nos referimos, sobretudo, a Schiller, não entende a arte como o elemento que traz o homem pleno, inteiro, mas o elemento que é instaurado e tem a sua legitimidade no comportamento vivencial do sujeito; sujeito este que não está fadado aos grilhões da subjetividade, mas deve se constituir como ser-sujeito [*subjekt-sein*] em sua relação com o objeto, na objetividade da experiência subjetiva. A arte tem como finalidade uma redução harmônica de possibilidades para o sujeito, que conduz a uma totalidade fechada em si, a unidade (ainda que abstrata) propiciada em certo momento histórico.

Portanto, a forma romanesca diz respeito ao “homem inteiramente [*Mensch ganz*]” da “totalidade verdadeiramente plena no sujeito estético”, não ao “homem inteiro [*ganzen Menschen*]”<sup>33</sup>. Para Schiller, o caminho da formação estética do homem poderia preparar a sua liberdade plena e absoluta, sendo o jogo das faculdades produzido pela especificidade do objeto estético uma possível instância de equilíbrio entre o nível do ser e do dever ser, como bem se constata em sua estética conciliadora, em *Poesia Ingênua e Sentimental*.

Em *Poesia Ingênua e Sentimental*, Schiller estabelece uma relação entre o objeto ingênuo, ligado ao mundo da natureza e ao antigo, e o objeto sentimental, ligado à cultura ocidental na modernidade. Porém, não se trata de uma oposição fixa entre as duas esferas, mas, sim, de uma interdependência necessária, tendo em vista que o objeto ingênuo seria marcado pela harmonia e clareza das regras necessárias, e a convenção sentimental marcada pela artificialidade do prosaico e abstrato, pelo distanciamento em

32 LUKÁCS, György. *A relação sujeito-objeto na estética*. Tradução de Rainer Patriota. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 14, p. 10, jul. 2013.

33 Ibid., p. 10.

relação à adequação substancial entre a subjetividade e a experiência sensível (referimo-nos aqui à adequação entre o ser e o dever ser), assim como Lukács sugere em *TdR*.

Mas o objeto ingênuo e, especialmente, o poeta ingênuo, da substancialidade da vida, ficaram no passado e só podem ser retomados como ideal; ademais, a submissão irrestrita à natureza não permitiria a vontade livre do homem, e as conquistas culturais elevam a liberdade humana, ainda que culminem na artificialidade e no caráter fragmentário da experiência objetiva do mundo moderno. Só podemos exprimir a liberdade pelo ideal da razão, pelo processo de formação pela cultura [*Bildung*] e pelo claro afastamento da condição natural, mas que nesse registro ainda não significa uma expressão da liberdade que se eleva acima do poder da natureza. É o próprio autor que situa o ideal estético pela razão ao definir a relação de afastamento e interdependência com os objetos ingênuos, pois “fomos natureza com eles, e nossa cultura deve reconduzir à natureza pelo caminho da razão e da liberdade”<sup>34</sup>.

Em Schiller está presente a tendência romântica de atribuir à dimensão subjetiva do gênio artístico a possibilidade de educar o homem inteiro, que será objeto de crítica por parte de Lukács no início do século XX. Dessa forma, a tendência estética schilleriana como um caminho de preparação para a liberdade e indeterminação, para a liberdade absoluta, estaria circunscrita à subjetividade, ainda que a arte fosse entendida como uma possibilidade de união entre a história e a natureza, ou, no caso da obra *Sobre o Sublime*, como algo que está em nós para além da estrita natureza racional, mas como “natureza sensível-racional [...] que pode ser despertada por certos objetos sensíveis e cultivados por meio de uma depuração dos seus sentimentos até alcançar essa impulsão idealista de ânimo”<sup>35</sup>.

A arte teria como função recompor a imagem do mundo como totalidade perdida e desenvolver o novo caráter humano, não com a eliminação das dimensões empírica e da razão, mas promovendo uma mediação entre estas com o móbil artístico e lúdico, o impulsivo que reconstrói a unidade do espírito humano pelo caminho da formação. Portanto, a união entre a atividade moral e o juízo estético envolve, por um lado, a postulação dos princípios da legislação moral e, por outro, a necessidade dos sentimentos da sensibilidade. É o que Schiller chama de jogo entre o impulso sensível e o impulso formal, que significa a possibilidade de estabelecer a unidade entre o homem

34 SCHILLER, F. *Poesia Ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 44.

35 Id. *Do Sublime ao Trágico*, op. cit., p. 57-58.



sensível e o homem moral.

A esta altura Schiller tem consciência da impossibilidade de estabelecer um conceito empírico da beleza, fundado na experiência do sujeito. A experiência, sempre contingente, não dá conta da pretensão à universalidade presente no Ideal do Belo. Assim, em suas *Cartas a Körner*, Schiller anuncia o aspecto conflituoso que envolve a tentativa de abarcar a forma de representação do belo e a necessidade de uma dedução objetiva para o juízo estético. Diz ele:

[...] estabelecemos um conceito empírico de beleza, o qual todavia não existe. Tínhamos necessariamente de encontrar todas as nossas representações do belo em conflito com a experiência, porque a experiência não expõe absolutamente a Ideia do belo, ou antes, porque aquilo que se sente comumente como belo não é absolutamente o belo. O belo não é um conceito de experiência, mas antes um imperativo. Decerto, ele é objetivo, mas apenas como uma tarefa necessária para a natureza racional e sensível; na experiência real, porém, ela permanece comumente inacabada, e por mais belo que um objeto seja, o entendimento antecipador o torna um objeto meramente agradável. É algo inteiramente subjetivo se sentimos o belo como belo, mas deveria ser objetivo<sup>36</sup>.

Para Schiller, a unificação artística sob o prisma cultural dá-se sob o modelo moral, o imperativo categórico kantiano, que permite a ascensão à universalidade. Porém, partir do modelo moral poderia significar uma redução unilateral e rígida às regras do imperativo. Como diz Schiller, “a razão pede unidade, mas a natureza pede multiplicidade, e o homem é solicitado por ambas as legislações”<sup>37</sup>.

A formação de um novo caráter necessário à humanização plena exige a conjugação da objetividade genérica do dever ser com a subjetividade contingente do ser, pois a formação de um sujeito unitário envolve a possibilidade de realização da ideia do todo, enquanto ideal artístico. Na *Carta IV* de sua *Educação Estética do Homem*, Schiller fala das condições políticas em que o Estado poderia reintegrar a unidade da forma racional com o preenchimento enérgico da natureza sensível que grita por multiplicidade. No limite, o escopo ainda gira em torno do modelo moral para a constituição de uma comunidade ética e a matriz é a política.

36 BOLTEN, Jürgen. *Schiller Briefe über die ästhetische Erziehung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1984, 109. A tradução da respectiva obra é do Prof. Dr. Márcio Suzuki.

37 SCHILLER, F. *Sobre a educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 28.

Quando, portanto, a razão transporta para a sociedade física sua unidade moral, ela não deve ferir a multiplicidade da natureza. Quando a natureza procura afirmar sua multiplicidade no edifício moral da sociedade, isso não deve acarretar ruptura alguma à unidade moral; a força vitoriosa repousa a igual distância da uniformidade e da confusão. É preciso, portanto, encontrar a *totalidade* de caráter no povo, caso este deva ser capaz e digno de trocar o Estado da privação pelo Estado da liberdade<sup>38</sup>.

Entretanto, no decorrer das *Cartas* somos conduzidos por Schiller a uma mudança substancial na matriz de suas proposições, quando o autor opera um deslocamento do enfoque político para outro estritamente estético. Como esperar que o Estado leve adiante o projeto de realização da razão na ideia se o mesmo gerou o enrijecimento espiritual e a fragmentação do sujeito? Para Schiller, o Estado é que deveria ser o resultado histórico dessa ideia do todo.

É interessante apontar aqui que a formação de um novo caráter humano não poderia ser fruto dos meios que deram condições à fragmentação do sujeito. O reestabelecimento da totalidade do homem só poderia realizar-se por meio de uma forma que não estivesse circunscrita aos móveis tradicionalmente opostos: o racional e o sensível. A arte seria o passo adiante no projeto de formação do espírito como unificação cultural no contexto da Aufklärung. A legislação moral promove a unidade e a forma necessária, mas Schiller não sucumbe a um unilateral rigorismo ético. O jogo entre os impulsos assume um papel fundamental para Schiller, que o faculta a contrapor a forma artística dos antigos com a forma artística da modernidade, e nos permite uma inflexão à Lukács<sup>39</sup>.

Em uma passagem famosa de suas cartas para a *Educação Estética do Homem* [Carta XV], afirma que “o homem só joga quando é homem no sentido pleno da palavra, e somente é homem pleno quando joga”<sup>40</sup>. Em outras linhas, o autor afirma o ponto matricial da arte a partir do impulso lúdico, já que, por ser o ideal artístico o

---

38 Ibid., p. 29-30.

39 Seguindo a tendência de se articular a oposição entre o pensamento sobre os antigos e os modernos, marco característico da Teoria Estética presente no Classicismo de Weimar, Schiller irá contrapor o mundo integrado e harmônico dos gregos com o dilaceramento da modernidade, bem como Lukács em *Teoria do Romance*. Diz Schiller: “Numa observação mais atenta do caráter do tempo, entretanto, admirar-nos-emos do contraste que existe entre a forma atual da humanidade e a passada, especialmente a grega. A glória da formação e do refinamento, que fazemos valer, com direito, contra qualquer outra *mera* natureza, não nos pode servir contra a natureza grega, que desposou todos os encantos da arte e toda a dignidade da sabedoria sem tornar-se, como a nossa, vítima dos mesmos” (2000, p. 35).

40 Ibid., p. 80.

pondo nodal da *Bildung* integral, tal ideal poderia articular a educação da razão, sob as malhas do entendimento formal, e a educação dos sentidos.

Ao conferir a autonomia da arte, Schiller estabelece a possibilidade de uma educação plena para a liberdade a partir da experiência estética, e como o jogo poderia reintegrar a unidade do espírito. A arte tem as condições de exprimir a liberdade política, sendo que o homem pode fazer a si livre pela experiência das belas artes. A *Bildung* estética conciliaria as regras da sensibilidade na efetividade necessária com a universalidade dos postulados moralmente possíveis. Para Lukács, conforme a *TdR*, não há conciliação pela forma artístico-literária do romance, mas o desvelamento da fissura e a tentativa de aproximação possível da unidade pela estrutura formal.

Há, contudo, um segundo momento distinto no significado da relação entre liberdade e criação artística em Schiller. Se, no sentimento do belo, há uma relação de harmonia entre razão e sensibilidade, no sentimento do sublime as regras do sensível já não interferem nas leis da razão. É no segundo gênio que a liberdade se expressa para além das forças da natureza, e, o mais importante, “o sublime cria para nós, portanto, uma saída do mundo sensível”<sup>41</sup>. Aqui, a liberdade é indeterminada. No contraponto a essa noção, em Lukács, para ser autônoma, a arte não deve estar delimitada pela subjetividade do gênio, pois a perfeição harmônica, a possibilidade de uma totalidade fechada em si mesma, ainda que problemática e abstrata, decorre da relação com a vivência e não de uma disposição de gênio como condição para uma substancialização do sentimento do mundo.

### Referências Bibliográficas

BOLTEN, Jürgen. *Schiller Briefe über die ästhetische Erziehung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1984.

HEGEL, Georg W. F. *Curso de Estética: o belo na arte*. Tradução de Orlando Vitorino e Álvares Ribeiro. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. São Paulo: Forense Universitária, 1983.

LUKÁCS, György. *A Alma e as Formas*. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

\_\_\_\_\_. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande*

---

41 SCHILLER, Friedrich. Sobre o Sublime, op. cit., p. 63.

épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. *A relação sujeito-objeto na estética*. Tradução de Rainer Patriota. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 14, jul. 2013.

\_\_\_\_\_. *Die Theorie des Romans. Ein Geschichts-philosophischer Versuch über die Formen der Grossen Epik*. München: DTV, 1994.

\_\_\_\_\_. *Heidelberger Philosophie der Kunst 1912-1914*. Darmstadt; Neuwied: Hermann Luchterland, 1974.

\_\_\_\_\_. Sobre a essência e a forma do ensaio: Uma carta a Leo Popper. *Revista UFG*, ano X, n. 4, p. 104-121, jan./jun.2008.

MACHADO, Carlos Eduardo. *As formas e a vida: estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

NOVALIS, Friedrich. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 1988.

ROCHLITZ, Rainer. *Le jeune Lukács. Théorie de la forme et philosophie de l'histoire*. Paris: Payot, 1983.

SCHILLER, F. *Poesia Ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 44.

\_\_\_\_\_. *Sobre a educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Do Sublime ao Trágico*. Tradução de Pedro Sússekkind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

SILVA, Arlenice Almeida da. A autonomia da arte em Lukács. *Revista UFG*, ano X, n. 4, jan./jun. 2008.

\_\_\_\_\_. O símbolo esvaziado: a teoria do romance do jovem György Lukács. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 29, n. 1, p. 79-94, 2006. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31732006000100006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732006000100006&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 26 fev. 2016.