

# Estética e leitmotiv político: analisando o jovem Lukács a partir de Thomas Mann e Henrik Ibsen

Sandro de Mello Justo  
UFRJ

## Resumo

Pretendemos neste artigo analisar o *leitmotiv* político do jovem Lukács através dos problemas centrais levantados por Thomas Mann e Henrik Ibsen em suas obras *Tönio Kroger* (1903) e *Quando despertarmos dentre os mortos* (1899). A justificativa deste caminho adotado dá-se pelo fato de o próprio filósofo húngaro ter anunciado na sua maturidade que as problemáticas das referidas obras exerceram fortes influências sobre seu estado de espírito juvenil. Cabe dizer que neste período de juventude György Lukács caracterizou-se por uma profunda recusa do mundo burguês traduzida numa espécie de anticapitalismo romântico. Desta forma, compreendemos que a leitura de Mann e Ibsen pode ser elucidativa ao entendimento das singularidades deste *leitmotiv* político do jovem Lukács. O presente artigo divide-se em três momentos substanciais: no primeiro, precedido por observações introdutórias acerca de György Lukács, analisamos uma síntese inalcançável presente em *Tönio Kroger*: a síntese entre arte e vida cotidiana. No segundo, voltamos os olhos para o fio condutor de *Quando despertarmos dentre os mortos*: o conflito entre arte e vida como ilustração de uma existência sem sentido sob o mundo burguês. E no terceiro e último momento, analisamos o anticapitalismo romântico do jovem Lukács em diálogo com os dramas vividos por Kroger e Rubek.

Palavras-chave: György Lukács; Thomas Mann; Henrik Ibsen; Anticapitalismo romântico.

## Abstract

In this article we intend to analyze the political *leitmotif* of the young Lukács through the central problems raised by Thomas Mann and Henrik Ibsen in his works *Tönio Kroger* (1903) and *When we woke from the dead* (1899). The justification for this path is due to the fact that the Hungarian philosopher himself announced in his maturity that the problems of those works exerted strong influences on his youthful state of mind. It is possible to be said that in this period of youth György Lukács was characterized by a deep refusal of the bourgeois world translated into a kind of romantic anti-capitalism. In this way, we understand that the reading of Mann and Ibsen can be elucidative to the understanding of the singularities of this political *leitmotiv* of the young Lukács. The present article was divided into three substantial moments: first, preceded by introductory remarks about György Lukács, we analyze an unreachable synthesis present in *Tönio Kroger*: the synthesis between art and everyday life. In a second, we turn our eyes to the guiding thread of *When*

*we wake up from the dead*: the conflict between art and life as an illustration of a meaningless existence under the bourgeois world. And in a third and last moment, we analyze the romantic anti-capitalism of the young Lukács in dialogue with the dramas lived by Kroger and Rubek.

Keywords: György Lukács; Thomas Mann; Henrik Ibsen; Romantic anti-capitalism.

## Considerações iniciais: György Lukács, política e literatura

Quando falamos de György Lukács (1885-1971), temos a plena convicção de que falamos sobre um dos maiores pensadores do século passado. Este filósofo húngaro carregava consigo uma originalidade rara, capaz de pôr em movimento todo um acúmulo do que há de mais elevado nas produções estéticas que a humanidade já elaborou. Colocando-se como uma espécie de herdeiro peculiar do período helênico, Lukács é, sem dúvida, um autor de difícilíssima compreensão. Isto por conta de diversos aspectos, mas gostaríamos de chamar atenção para um em específico: a escrita de Lukács, pondo em movimento o que acabamos de pontuar, pressupõe um interlocutor que conheça escritores como Dante, Homero, Shakespeare, Ibsen, Thomas Mann, Balzac, Goethe, Zola, Stendhal, Walter Scott, Dostoiévski, Tolstói, Gorki etc., além dos inúmeros filósofos que serviam para ele como referências.

A evolução intelectual e política deste pensador – que transitou do neo-kantismo, passando por influências hegelianas e, a partir de 1918, quando de sua adesão ao Partido Comunista Húngaro, firmou-se como um dos mais proeminentes filósofos marxistas de todos os tempos – foi e tem sido objeto de variados estudos. Obviamente, não temos intenções de abarcar a complexidade deste processo nas linhas que se seguem, mas tão somente nos atermos a certas peculiaridades de um momento específico de sua vida que, a nosso ver, expressa uma relação singular entre política e arte: seu anticapitalismo romântico da juventude.

Teríamos diversos caminhos para analisar como o posicionamento político anti-burguês do jovem Lukács dialogou intimamente com suas apreensões estético-literárias. No entanto, optamos por um caminho não tão convencional, motivado por uma afirmação do próprio autor, presente em obra dedicada a estudos acerca de Thomas Mann e já escrita em sua maturidade. Trata-se das seguintes palavras: “El problema de *Tonio Kröger* (juntamente con el epílogo de Ibsen) determinaron de manera

central los motivos más importantes de mi producción juvenil”<sup>1</sup>. Lukács refere-se aqui a duas obras: *Tönio Kroger*, novela de Thomas Mann, de 1903, e *Quando despertarmos dentre os mortos*, de Henrik Ibsen, de 1899. Compreendemos que a leitura destas duas obras e, principalmente, a reflexão sobre as problemáticas centrais enfrentadas por seus dois protagonistas (o escritor Tönio Kroger e o escultor Arnold Rubek) aproximam-nos de um entendimento mais claro sobre o pensamento político do jovem Lukács de total recusa do mundo burguês. Sendo assim, esperamos aqui abordar este binômio arte-política na medida em que a relação entre arte e vida cotidiana, relação essa que caracteriza os conflitos narrados por Mann e Ibsen, reflete uma postura política lukacsiana que iria marcar angularmente seu período juvenil e preparar o terreno de suas evoluções posteriores.

1. LUKÁCS, György. *Thomas Mann*, 1969, p. 10.

## Kröger e a síntese inalcançável

Retomando o apontamento de Lukács que acabamos de citar, Tertulian afirma que:

Lukács enfrentou em seus anos de juventude preocupações bastante semelhantes às de um Thomas Mann. Aquele que trazia o nome de Georg von Lukács [...] tinha apresentado uma receptividade bem particular aos problemas colocados tanto em certas obras de Thomas Mann – como a célebre novela *Tonio Kröger* – como no “Epílogo”, de Ibsen, *Quando despertarmos dentre os mortos*.<sup>2</sup>

Tendo em vista esta centralidade que as obras de Thomas Mann e Henrik Ibsen assumiram nas preocupações do jovem Lukács, um olhar sobre elas seria algo essencial. Após analisarmos brevemente as obras, realizaremos uma reflexão de como estas dialogam com o pensador húngaro em seu período juvenil. Começamos, portanto, pelo escritor alemão e sua novela de 1903.

Pode-se dizer que o fio condutor desta belíssima obra de Thomas Mann, *Tonio Kröger*, é o conflito entre dois mundos: o mundo da arte e o mundo trivial (burguês). Kröger, um escritor de raro talento, vê-se num permanente ir e vir por estes mundos de tal forma que os passos tomados ora aparecem como caminhos, ora como descaminhos. Ao longo da narrativa, Kröger mostra um amor incondicional por Hans Hansen, um colega de escola em sua infância, e por Ingeborg Holm, uma jovem adorada por ele na adolescência. Logo nas primeiras páginas da novela, um pequeno acontecimento já alude ao conflito central: Kröger, na companhia de Hans, recomenda a seu amigo a

2. TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*, 2008, p. 27.

leitura de *Don Carlos* de Schiller. Porém, as maiores atenções de Hans estavam voltadas para a equitação; Tonio era um jovem que tinha interesses pela alta literatura enquanto Hans interessava-se por atividades mais comuns aos jovens daquele meio social. Neste sentido, Tonio definia-se de forma melancólica como um rapaz esquisito, diferente de todos, pois os outros “não fazem versos e só pensam o que todo mundo pensa [...] devem se sentir em ordem e em consonância com tudo e com todos!”<sup>3</sup>. E sobre a admiração destinada à Hans Hansen, o narrador coloca da seguinte forma:

3. MANN, Thomas. *Tonio Kröger*, 2015, p. 92.

Assim era Hans Hansen, e, desde que o conheceu, Tonio Kröger sentia ao avistá-lo um desejo intenso invejoso, que se aninhava no alto do peito e queimava. Ah, ter olhos azuis como os seus, pensava, viver como você, *em ordem e em feliz comunhão com o mundo todo!* Você está sempre ocupado com atividades decentes e universalmente respeitadas.<sup>4</sup>

4. *Ibidem*, p. 93, grifos nossos.

Percebemos nos dois trechos citados que o jovem Tonio sentia um enorme apreço pela vida em ordem, pela harmonia espiritual entre as pessoas, algo para o qual suas peculiaridades em termos de sensibilidade artística punham-se como obstáculo. Neste passo, o jovem cresceu e seguiu seus caminhos tornando-se escritor, mas sempre sob a percepção de que não existem caminhos certos e sim caminhos diversos; assim, se perguntavam-lhe o que viria a ser neste mundo, “respondia com fórmulas variáveis, pois costumava dizer [...] que trazia em si as possibilidades de mil formas diferentes de existência”<sup>5</sup>. De convicções a questionamentos e de questionamentos a convicções, Tonio vivia sua vida achando-se e perdendo-se ao mesmo tempo, pois este conflito entre o mundo da arte e o mundo burguês de normas sociais parecia jogar-lhe à deriva num mar revolto. Todavia, nota-se uma evolução interessante da personagem: em sua infância, como já exposto, ele considerava, de certa forma, um infortúnio sua sensibilidade estética, pois isso o afastava de uma vida dentro da ordem. Contudo, já escritor, encarava o ofício literário como sublime em oposição à vida cotidiana: “não trabalhava como quem trabalha para viver, e sim como quem não quer senão trabalhar, pois enquanto ser vivo considerava-se nulo”<sup>6</sup>. Nutria um desprezo pelas pessoas comuns que consideravam o talento artístico como um ornamento social e esta antinomia entre arte e vida trivial era tão grande que, a seu juízo, “é preciso morrer para ser um criador por inteiro”<sup>7</sup>, ou seja: a vida comum não traz nenhum benefício para a criação artística, é preciso negá-la radicalmente e dela elevar-se. É neste sentido que Kröger considerava a literatura como uma esfera sublime e apartada da vida, afirmando que o artista se acaba na medida em que se torna humano, na medida em que sente. Percebe-se,

5. *Ibidem*, p. 104.

6. *Ibidem*, p. 106.

7. *Ibidem*, p. 106.

portanto, que nosso protagonista, ao ser um esteta, concebe a arte como o polo antinômico de tudo o que remete à humanidade do ser; a noção que fica é a de que, para Kröger, a arte é a transcendência que se afasta da materialidade da vida e das relações sociais, o sublime que nega a empiria do mundo dos homens. Mas será que essa percepção traduz uma consciência convicta sobre si mesmo ou um conflito shakespeariano de ser ou não ser?

Numa extensa conversa com Lisavieta, sua amiga, Tonio diz:

Falando sério, há algo de frio e de uma arrogância revoltante nessa liquidação pronta e superficial do sentimento através da linguagem literária. Você tem o coração demasiadamente cheio, sente-se excessivamente comovido por uma experiência doce ou sublime? Nada mais simples! Procure um literato e num curtíssimo intervalo de tempo tudo estará resolvido. Ele vai analisar seu caso, formulá-lo, nomeá-lo, expressá-lo e fazê-lo falar, liquidará e tornará tudo indiferente para você por todo o sempre, sem esperar sequer um agradecimento de sua parte.<sup>8</sup>

8. *Ibidem*, p. 114.

E complementa em tom de revelação:

Cheguei ao fim, Lisavieta. Ouça-me. Eu amo a vida; isso é uma confissão. Tome-a e guarde-a com você, ainda não a fiz a mais ninguém [...] Está longe de ser um artista, minha cara, aquele que tem por última e mais profunda paixão o refinado, excêntrico e satânico, que não conhece o anseio pelo inofensivo, simples e vívido, por um pouco de amizade, entrega, intimidade e felicidade humana – o anseio recôndito e devorador, Lisavieta, pelo êxtase da trivialidade.<sup>9</sup>

9. *Ibidem*, p. 115.

Quem lê a novela acaba por mergulhar numa tortuosa crise existencial de pertencimento e não pertencimento ao mundo específico da arte. Kröger é um literário devoto e enxerga seu trabalho criador como um fim em si mesmo, distanciado da humanidade dos homens, um trabalho gélido. Por outro lado, revela-se como um amante da vida e suas trivialidades. É por isso que Lisavieta, decifrando Tonio com perspicácia, diz: “Você é um burguês perdido em descaminhos”<sup>10</sup>; estes descaminhos seriam a própria arte. Leia-se, portanto, como antinomia candente, a arte e o mundo burguês. E, ouvindo a resposta de Lisavieta, Tonio fica um tanto quanto desorientado e responde: “Estou liquidado”<sup>11</sup>. Ele sabia que aquela afirmação verdadeira de sua amiga possuía um “que” de divisor de águas em sua vida.

10. *Ibidem*, p. 117.

11. *Ibidem*, p. 117.

Vê-se que um dos termos recorrentemente utilizados por Kröger é o de “trivialidade”: ao fazer uma viagem tendo como objetivo evoluir espiritualmente, nossa personagem reencontra depois de anos sua admiração de juventude, Hans Hansen. Ele

estava numa festa, assim como sua outra grande paixão, Ingeborg Holm. Ao vê-los, Tonio ficou tomado por uma apreciação silenciosa e visceral daquele momento em que todos dançavam no baile mantendo suas relações cordiais. Thomas Mann foi demasiadamente sensível nesta escolha de cenário: existiria ilustração melhor do que um baile nobre para expressar aos olhos de Kröger a trivialidade do mundo burguês? Afinal, o baile é aquele momento em que os comportamentos se encaixam numa tessitura de formalidades misturadas a expressões (sejam sinceras, sejam falsas) de felicidade e pureza de sentimentos; é a harmonia espiritual de homens e mulheres conduzida pelo compasso perfeito da música.

12. Ibidem, p. 141.

Neste passo, Tonio, olhando para Hans em silêncio sem fazer com que ele note sua presença, diz consigo mesmo: “E então Hans, você leu o *Dom Carlos* como me prometeu no portão do jardim de sua casa? Não o leia! Eu não exijo mais isso de você”<sup>12</sup>. Estava posto: Kröger assumira para si mesmo uma ruptura com o mundo gélido da arte, mundo este que deveria afastar-se das coisas humanas para promover suas criações. Ao referir-se a Hans, este era o estado de espírito de um Tonio agora plenamente tocado pelo mundo burguês:

13. Ibidem, p. 141.

Ser como você! Recomeçar, crescer como você, honesto, alegre e simples, correto, ordeiro, em concordância com Deus e o mundo, ser amado pelos inofensivos e felizes, tomá-la como esposa, Ingeborg Holm, e ter um filho como você, Hans Hansen – viver livre da maldição do conhecimento e do tormento criador, amar e louvar em venturosa trivialidade!<sup>13</sup>

14. Ibidem, p. 144.

Kröger fez questão de não interagir completamente com o baile, afinal, como bem pensava, sua “língua” era diferente da deles. Resolveu subir para seus aposentos – pois a festa ocorria num hotel – e nele esplandecia a seguinte sensação: “Ao seu redor estava silencioso e escuro. Mas lá de baixo chegava aos seus ouvidos, abafado e acalentador, o doce e trivial compasso ternário da vida”<sup>14</sup>.

15. Ibidem, p. 146.

E por fim, nosso protagonista escreve uma carta à sua amiga Lisavieta como havia prometido. Nesta, diz: “Estou entre dois mundos, em nenhum dos dois estou em casa e, por conta disso, tenho uma vida um tanto difícil”<sup>15</sup>. Kröger diz que concorda com sua amiga quando da ocasião em que ela o chamou de “burguês em descaminhos” e ainda escreve na carta que “se há algo capaz de fazer um literato um poeta, é este amor de burguês pelo que é humano, vivo e comum”<sup>16</sup>.

16. Ibidem, p. 146.

Dessa forma, caberia o seguinte questionamento: por que Tonio Kröger não se vê contemplado por um dos mundos – mundo da arte e mundo da trivialidade burguesa – já que

assume para si o total despejo de paixões sobre o prosaico da humanidade? A resposta, a nosso ver, pode ser desenhada nos seguintes termos: Tonio, na verdade, não busca uma opção e sim uma síntese. A síntese seria entre os caracteres transcendentais da arte e as trivialidades da vida burguesa; o que o escritor busca é uma arte que seja capaz de expressar seu poder sublime tendo como objeto o mundo burguês e seu prosaísmo. Esta síntese seria possível para Tonio? Parece-nos que não. Em nosso entendimento, o desfecho da novela retrata um artista que assume o destino de buscar uma síntese impossível de ser elaborada. Neste sentido, visualizamos que Kröger expressa não somente as angústias de um artista que se sente isolado e à deriva entre dois mundos, mas também as angústias de todos nós no seio da sociedade burguesa, sociedade essa que não suporta num mesmo *devoir* o sublime e o cotidiano, a elevação espiritual e a comunhão das relações sociais prosaicas. E assim, Tonio Kröger assume de forma inabalada seu destino provavelmente inalcançável:

Olho para um mundo não nascido e espectral que pede que o ordenem e deem forma, vejo um formigueiro de sombras de figuras humanas que me acenam para que eu as conjure e liberte.<sup>17</sup>

17. Ibidem, p. 146.

## Rubek e a resignação de uma vida sem sentido

Escrita em 1899 por Henrik Ibsen, a peça *Quando despertarmos dentre os mortos*, assim como *Tonio Kröger*, traz consigo um conflito existencial como fio condutor da trama: mais uma vez, o conflito entre arte e vida. O protagonista chama-se Arnold Rubek, um escultor envolto em dramas amorosos e angústias acerca do sentido da vida e das relações humanas. O elemento central, em torno do qual as principais reflexões de Rubek se dão, é o fato deste, sob raios de genialidade artística, ter elaborado uma obra magnífica chamada *O Dia da ressurreição*. No entanto, tal elaboração foi consumada através de um amor entre o escultor e Irene, sua musa inspiradora que servira de modelo e que, depois da obra acabada, partira. No contexto dos diálogos que substanciam a peça, todo este fato localiza-se num passado que serve como uma espécie de força motriz para a trama.

Rubek era casado com uma mulher chamada Maja. Logo ao irromper da peça, os dois travam um extenso diálogo e Arnold mostra-se um tanto quanto angustiado e infeliz pelo fato de nunca mais ter produzido nada grandioso depois de sua

obra-prima, agora já altamente famosa. Diz que o mundo inteiro não compreendeu nada de sua obra e desdenha das obras que vinha fazendo sob encomenda de burgueses. O casal, em viagem, estava hospedado num hotel, mas mostrava-se claramente como um dueto em desalinho, em estranhamento um com o outro. E eis que, em certo momento, aparece aos olhos dos dois uma mulher que não era alheia às memórias do escultor: era Irene, anos depois. Rubek demorou um pouco para reconhecê-la, mas quando teve a oportunidade, iniciou uma conversa com ela sem a presença da esposa. Após as primeiras palavras de reconhecimento e lembrança, Irene começa a expor considerações misteriosas acerca da morte: comentando sobre seus casamentos, diz que seu primeiro marido *antecipou-se a ela* e se matou; sobre seu segundo marido, diz: “Para falar a verdade, eu o matei *também*”<sup>18</sup>, sendo que, sobre o primeiro, ela mesma havia dito que se matara e não que tinha sido morto por ela. Rubek pergunta se ela teve filhos, ela diz que sim e que matou a todos: “Matei-os, sim, matei-os sem piedade... à medida que surgiam à luz... oh! não é bem isso... *Muito, muito antes...* um depois do outro”<sup>19</sup>. A questão que surge é sobre o real significado da morte para Irene: a nosso ver, não se trata de uma morte literal e sim de uma espécie de morte simbólica. Isto salta aos olhos quando Irene dá a entender que havia matado seus filhos ao nascerem – “à medida que surgiam à luz” –, porém logo depois se corrige dizendo que na verdade havia matado “muito antes”, ou seja, antes de nascerem. Entendemos que as reflexões de Irene estão alinhadas a uma crítica de certas convenções sociais como o casamento e suas particularidades (como ter filhos, por exemplo). Matar, neste sentido, seria um distanciar-se sensivelmente ou, colocado de outra forma: matar os filhos antes deles nascerem seria negar este desaguar típico do matrimônio como objeto de uma vida plenamente com sentido.

Sobre a grande criação de sua vida, Rubek dialogava com Irene em tons de êxtase, buscando explicar-lhe o sentido da obra:

Rubek: Artista antes de tudo... Doente pelo desejo de criar a grande obra da minha vida [...] Devia chamar-se *O dia da ressurreição* e revestir o aspecto de uma mulher moça que desperta do sono da morte...

Irene: Nosso filho!...

Rubek: E essa mulher que despertava devia reunir em si tudo que há de nobre, de ativo, de ideal sobre a terra... Encontrei-te. Tinhas tudo do que precisava. E te prestaste tão completamente, tão alegremente às minhas intenções! E abandonaste a família, o lar, para seguir-me!

Irene: Foi toda a minha infância que despertou para seguir-te.

Rubek: Era exatamente isso que te tornava tão preciosa para mim... Preciosa e única!... A meus olhos, te tornaste uma criatura sagrada que não se devia tocar, nem de leve,

18. IBSEN, Enrik. *Quando despertarmos dentre os mortos*, 1985, p. 51, grifos nossos.

19. *Ibidem*, p. 51, grifos nossos.

a não ser pelo pensamento... e com unção. Nesse tempo eu era moço, Irene. E habitava-me a ideia supersticiosa de que o menor desejo sensual que sentisse por ti profanaria minha alma e me impediria alcançar o fim sonhado... Havia verdade nisso, ainda hoje creio.

Irene: Primeiro a obra... o ser vivo depois.<sup>20</sup>

20. Ibidem, p. 54-55.

E ao perguntar de forma irônica para Rubek se havia realizado seu ideal, ele responde:

Rubek: Graças a ti, Irene!... Sim. Realizei meu ideal. Eu queria criar a mulher pura, tal como ela devia despertar no dia da ressurreição; não intranquila pelo pressentimento de coisas novas, imprecisas, desconhecidas... mas serena... depois de um longo sono sem sonhos, na santa alegria de tornar a encontrar-se em sua pureza original – a mulher terrena, humana - numa região mais elevada, mais livre, mais radiosa.<sup>21</sup>

21. Ibidem, p. 55.

Notemos que na primeira passagem citada Irene traduz o estado de espírito de Rubek dizendo “primeiro a obra... o ser vivo depois”. Não poderíamos deixar de pontuar a semelhança que tal passagem possui em relação à colocação do narrador em *Tonio Kröger* quando, falando sobre o protagonista e sua relação com o trabalho de escritor, diz “não trabalhava como quem trabalha para viver, e sim como quem não quer senão trabalhar, pois enquanto ser vivo considera-se nulo”<sup>22</sup>. Vê-se nas duas passagens o mesmo conflito entre o trabalho do artista e a vida, um conflito que tanto Tonio quanto Arnold expressam de forma semelhante sob a aparência de terem que optar por um dos seguintes caminhos: ou crio uma obra-prima, ou vivo, ou a arte, ou a vida. Parece que o sublime da arte e o comum da vida cotidiana são incapazes de se unir. Kröger, como vimos, buscara uma síntese; veremos como Rubek lida com tal questão.

22. MANN, Thomas. *Tonio Kröger*, 2015, p. 106.

Nosso escultor visualiza a perfeição de seu *O Dia da ressurreição* no fato de esta obra ter como símbolo maior uma mulher inspirada em Irene que seria a expressão máxima da pureza e do ideal sob a Terra. É assim que Rubek via Irene, sob efeito de uma divisão clara entre sentimentos mundanos e pureza intocável. Trata-se de uma perspectiva na qual a arte é a representação de um mundo gélido e pálido – como Kröger também a caracterizava –, e a vida, a representação de um mundo caloroso e radiante. Contudo, esse mundo gélido haveria de ser o supremo ideal enquanto este mundo caloroso tendia à corrupção desta sublimação. Quanto menos vida, mais perfeição na arte.

Noutro momento da peça, Rubek trava novo diálogo com Maja, sua esposa. A certa altura, Maja diz para Arnold que ele não gosta da sociedade, que prefere viver sozinho com seus pensamentos; diz que não consegue conversar com ele sobre os

23. IBSEN, Enrik. *Quando despertarmos dentre os mortos*, 1985, p. 67.

24. *Ibidem*, p. 67.

25. *Ibidem*, p. 71.

26. *Ibidem*, p. 72.

27. *Ibidem*, p. 79.

28. *Ibidem*, p. 79.

assuntos que mais lhe interessam, como a arte. Rubek responde dizendo que é por isso que eles ficam sentados conversando sobre coisas que interessam à Maja, mas esta diz imediatamente: “Ora! Quem sou? Não me interessa por nada particularmente”<sup>23</sup>. Arnold, por fim, endossa dizendo “são pequeninas coisas, é verdade”<sup>24</sup>. Não somente neste diálogo, mas principalmente nele, percebemos que a personagem de Maja é o exemplo da simplicidade mundana que não trava preocupações com questões de grande monta e complexidade. É uma pessoa adaptável, de personalidade fluida.

E, ao longo da conversa (lembrando que esta se deu após a conversa de Rubek com Irene), Arnold diz para Maja que deseja alguém que o complete e que, na verdade, tinha certo desejo de colocar algo no lugar de todo seu trabalho, das suas horas a fio de criação, etc.: colocaria a vida, a doce simples vida. Arnold tem noção de sua “condição não-vivente” enquanto artista: “Para mim, e para os meus semelhantes, não há vida completa. Preciso ficar no trabalho [...] E aí está porque, Maja, não me posso realizar se só tiver a ti junto de mim”<sup>25</sup>. Nosso protagonista tem consciência sobre seu conflito: concebe que trocaria a arte pela vida, mas ao mesmo tempo não consegue deixar de assumir-se enquanto artista. “Sou eu, só eu, que acabo de sofrer uma evolução... e despertei para a minha verdadeira vida”<sup>26</sup>, é assim que Rubek define seu momento de reflexão e ruptura. Mas esta “verdadeira vida” não é, em nossa compreensão, a vida que ele desejava colocar no lugar do ofício de artista e sim uma espécie de resignação mesclada com certa esperança de viver a vida que lhe era possível e, para isso, precisaria de uma companhia que se encaixasse perfeitamente. Assim, toma a decisão, com a anuência de Maja, de romper a relação. O amor escolhido seria, logicamente, Irene e veremos o porquê.

Na parte final da peça, há uma nova conversa com Irene, na qual os dois constroem de forma dramática suas últimas reflexões acerca da vida e da arte. Irene revela que sempre odiou o artista que havia em Rubek: “quando aparecia despida, diante de ti, eu te odiava, Arnold [...] Odiava-te, porque não via em ti nem emoção, nem desassossego [...] Porque não eras senão artista, nada mais que artista. Não eras homem”<sup>27</sup>. E complementa:

Mas aquela figura que se modelava na argila plástica e viva, aquela figura eu amava dia a dia mais, à medida que a matéria bruta, que a massa informe se transformava numa criança cuja alma falava à minha alma.<sup>28</sup>

A adoração pela obra é motivada pelo fato de ela expressar o sublime, o perfeito ideal. No entanto, Rubek faria uma revelação que colocaria rumos à principal conclusão da peça.

Em certo momento, Arnold diz que achava ser possível retratar em *O Dia da ressurreição* o perfeito ideal sob a forma de uma mulher que representasse uma “virgem das coisas da Terra”<sup>29</sup>. Porém, revela que durante os anos em que esteve afastado de Irene, mudou de concepção na medida em que aprendeu a conhecer a vida. Desta forma, viu-se obrigado a modificar sua obra: a mulher que assumia o posto de ideal perfeito sob a Terra, um ideal puro e intocável, havia sido rebaixada e colocada em posição intermediária em relação aos elementos que reproduziam uma miríade de homens e mulheres saindo de fissuras da crosta terrestre. Irene pergunta aflita se a alegria e a luz continuam a irradiar em sua face e Rubek responde: “Certamente, Irene. Tudo, porém, um pouco velado, talvez... A minha nova concepção o exigia”<sup>30</sup>. E ainda faz uma colocação essencial sobre a forma como ele mesmo se representou no grupo de elementos que compunham a obra:

29. Ibidem, p. 81.

Mas ouve, como eu me representei, a mim mesmo, no grupo. No primeiro plano, está um homem, sentado junto a uma fonte como estou neste momento: curvado ao peso de uma falta, não se pode desprender da crosta terrestre. Chamo esta figura “Arrependimento de uma vida destruída”. Ele ali está, mergulhando os dedos na água que corre, a fim de lavar a nódoa... torturado pela certeza de que jamais o conseguirá. E a eternidade vai passando sem que ele atinja plenamente a ressurreição, sem que se possa desprender do inferno onde está fixado.<sup>31</sup>

30. Ibidem, p. 82.

31. Ibidem, p. 83.

O acúmulo das reflexões de Rubek nos leva a desenvolver as seguintes considerações: nosso protagonista achava ser possível criar uma obra de arte que representasse o ideal puro entre as impurezas da Terra, um tipo de transcendência para além do que é mundano, mas edificando-se sobre o chão terrestre. E assim o fez com *O Dia da ressurreição*. Não obstante, após a partida de Irene, Rubek percebeu o que de fato era a vida cotidiana: um enredo de convencionalidades e compromissos que em nada potencializava a elevação da alma, pelo contrário. Irene já nos tinha chamado atenção para as convenções relacionadas ao matrimônio, convenções estas que ela não hesitou em “matar”. Da parte de Rubek, a convencionalidade que enxergamos é o próprio trabalho, o ofício de artista. Dessa forma, após ter-se distanciado daquela mulher cuja presença propiciou um raio de transcendência e de ter conhecido a vida para além deste momento episódico – como o próprio escultor chama sua relação de amor-trabalho com Irene –, Arnold chega à conclusão de que é impossível “desprender-se do inferno onde está fixado”, ou seja: não há como estar imune aos ditames da vida e suas convenções. Rubek, portanto, mostra-se resignado com o fato de não haver formas de ressuscitar dentre os mortos e rumar

para uma vida plena de sentido, descolada de amarras que impedem o florescer espontâneo da alma. A impossibilidade da ressurreição é a impossibilidade da realização da alma.

32. Ibidem, p. 88.

Em um surto de angústia e lastro de esperança, Arnold convoca Irene para reviver aqueles momentos de *Ressurreição* em que a criação de uma obra perfeita foi possível. Mas ela, enterando as últimas esperanças do artista e ratificando a necessária resignação, responde: “Isso tudo são sonhos vãos, devaneios ocios... e mortos. Para nossa vida em comum, não há ressurreição”<sup>32</sup>. E, ao final, Irene diz que ao despertarmos dentre os mortos veremos que nunca havíamos vivido. O desfecho dos dois é de total resignação com o fato de não haver possibilidades para eles de terem uma vida plenamente com sentido, para além das funcionalidades das convenções sociais.

Sobre a esposa de Rubek, cabe uma importante observação: quando Rubek tomara a decisão de se separar para viver com Irene, Maja disse:

33. Ibidem, p. 73.

Quanto a mim... não te preocupes; sempre saberei achar um lugar ao sol [...] Cada um de nós irá para o seu lado. De qualquer forma, saberei descobrir um cantinho ignorado, onde eu seja livre! Livre, livre!... Não se preocupe com isso, senhor professor Rubek!<sup>33</sup>

34. Ibidem, p. 79.

E na parte final da peça, ao encontrar Arnold, diz que fizera uma canção e canta-a alegremente: “Livre, bem livre sem prisão, nem teto. Eu corto os ares, passarinho inquieto, Livre, bem livre sem prisão, nem teto”<sup>34</sup>.

No começo de nossas análises, dissemos que Maja era uma personagem adaptável e fluida, uma moça simples que não se atinha a questões complexas e profundas da vida; “sempre saberei achar um lugar ao sol”, talvez essa seja a frase de um ser que, por ser simples e sem mistérios, consegue de certa forma viver, talvez não plenamente, mas pelo menos livre das angústias próprias daqueles que pensam o ser e o devir a partir dos grandes problemas de seu tempo. Será que a solução de todos estes problemas seria levar uma vida medíocre num “cantinho ignorado”? Pelo menos assim estaríamos livres, seria a leitura. Livres dos problemas candentes de uma época histórica, livres de conflitos como aquele expresso entre a arte e a vida. É neste sentido que Maja canta a liberdade, a canção que, na peça, sucede imediatamente – e propositalmente de forma irônica, a nosso ver – a última fala derrotada e melancólica de Irene sobre ressuscitar dentre os mortos e ver que jamais vivemos. A peça termina com uma ode à liberdade, mas não uma liberdade propiciada pela vida plena e sim um *estar livre da* vida plena, pois quem vive o simplismo dos “cantinhos ignorados” encontra-se livre de alguma forma.

Tanto em *Tonio Kröger* quanto em *Quando despertarmos dentre os mortos*, o potencial artístico criador e as reflexões existenciais que este implica acabam por se transformar em tormentos para os protagonistas, pois os elevam à condição de sujeitos conscientes – mais Rubek do que Tonio, em nosso entendimento – das impossibilidades que existem no que diz respeito à perfeita relação entre arte sublime e existência cotidiana. Enquanto Tonio busca uma síntese, Arnold cai praticamente em resignação com o auxílio das palavras certeiras de Irene. Imaginamos que o destino de Kröger seria semelhante ao de Rubek caso a novela tivesse continuidade. Pode ser relevante apontar, ainda, que a angústia sentida pelos dois vai no mesmo caminho exposto pela obra cinematográfica de viés dostoiévskiano do diretor russo Andrei Tarkovski, *Stalker* (1979): o filme narra a tentativa de um sujeito que possuía capacidades sensíveis diferenciadas e conhecimentos singulares sobre um lugar chamado *Zona* (uma espécie de paraíso na Terra onde o *Quarto* seria o local em que os nossos desejos se realizam) em guiar dois homens (o “Escritor” e o “Professor”) por esta região, tendo como objetivo a elevação espiritual deles; o guia é chamado de *Stalker*. No entanto, ele falha em sua missão um tanto quanto messiânica de querer ajudar o “Professor” e o “Escritor” a encontrarem a fé nessa espécie de paraíso chamado *Zona*. Ao fim, sentindo-se derrotado por não conseguir fazer com que estes dois compartilhassem de sua elevação espiritual, o *Stalker*, em casa junto à sua mulher, diz:

Deus, que pessoas! Você não viu? Eles têm os olhos vazios!  
Só pensam em não perder, em vender-se por mais dinheiro!  
Querem que todo trabalho do espírito lhes seja pago!  
Podem pessoas iguais a estas acreditar em algo? Ninguém acredita!  
Não só estes dois, ninguém! Quem vou conduzir?  
Ninguém precisa deste *Quarto*. Todos os meus esforços são inúteis!  
Não levarei mais ninguém!<sup>35</sup>

35. TARKOVSKI, Andrei. *Stalker*, 1979.

Para o *Stalker*, sujeito claramente movido por uma fé inabalável, para haver a elevação espiritual no *Quarto* seria necessário desprender-se dos compromissos terrenos ou, na linguagem de Rubek, “se desprender do inferno onde está fixado”, algo que ele conclui ser impossível para os outros. Quando ele diz que “ninguém precisa do *Quarto*”, está sentenciando uma sociedade que não vê condições de evoluir do cotidiano corrompido à transcendência da alma. O desfecho melancólico do filme *Stalker* é o mesmo de Rubek e seria o mesmo de Kröger: para a sociedade, o que resta é somente a trivialidade de uma existência sem sentido que conduz a humanidade calmamente na direção de um abismo ético em que os desejos espontâneos da alma – algo que o *Quarto* teria a capacidade de realizar – jamais serão realizados. O *Stalker* tinha a graça da alma elevada pela fé,

enquanto Tonio e Rubek eram agraciados pelo dom artístico. Todavia, os três estavam fadados a uma vida angustiante na medida em que jamais atingiriam seus objetivos: um, de guiar a elevação espiritual dos outros; e os dois artistas, de conjugar arte e vida.

### Lukács, um *anticapitalista romântico*

Chegamos ao momento crucial de nossa exposição: como esses conflitos expressos em *Tonio Kröger* e *Quando despertarmos dentre os mortos* refletem algumas das principais preocupações políticas do jovem Lukács? Contudo, para alçarmos este ponto, faz-se necessário algumas considerações gerais sobre o autor.

Lukács sempre foi um ferrenho opositor à forma de vida burguesa. Ao longo de seu percurso intelectual juvenil – que, poderíamos dizer, vai desde seus primeiros ensaios de crítica teatral em 1902 até os anos da Primeira Guerra Mundial –, Lukács alimentou uma recusa radical e apaixonada do mundo burguês. Decerto que neste período ele estava longe de tornar-se o marxista que foi após a virada dos anos de 1930, mas ali já nutria um repúdio imenso à forma societária capitalista e suas convenções particulares. É conhecida sua afirmação acerca da Primeira Guerra Mundial presente no prefácio da edição de 1962 da obra *A teoria do romance* que expunha seus posicionamentos à época:

As potências centrais provavelmente baterão a Rússia; isso pode levar à queda do czarismo: de acordo. Há também certa probabilidade de que o Ocidente triunfe sobre a Alemanha; se isso tiver como consequência a derrocada dos Hohenzollern e dos Habsburgos, estou igualmente de acordo. Mas então surge a pergunta: quem nos salva da civilização ocidental?<sup>36</sup>

36. LUKÁCS, György. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*, 2009, p. 07-08.

37. Ibidem, p. 08.

38. Idem, *Pensamento vivido: autobiografia em diálogo*, 1999, p. 157.

E complementa dizendo que *A teoria do romance*, redigida entre 1914 e 1915, surgiu “sob um estado de ânimo de permanente desespero com a situação mundial”<sup>37</sup>. Podemos dizer que a Primeira Guerra Mundial não representava somente a falência da humanidade enquanto tal, mas também uma expressão calamitosa do que nos proporcionaria a sociedade burguesa e seus pressupostos. Afinal, em suas palavras, a Guerra “era universal: a vida foi absorvida por ela, quer se afirmasse ou negasse essa absorção”<sup>38</sup>. Não à toa, a grande problematização do pensador húngaro foi sobre quem nos salvaria do Ocidente, tendo em vista que a expressão máxima do capitalismo era justamente a sociedade ocidental.

Lukács nasceu numa família abastada de judeus que habitava em Budapeste. Desde a infância, mostrava-se profundamente incomodado com os hábitos e costumes da vida burguesa-aristocrática. Netto escreve da seguinte forma:

Lukács muito precocemente desenvolveu uma firme atitude de recusa em face do modo de viver e de pensar instaurado pelo capitalismo. O estilo burguês-aristocrático de vida e pensamento – não se esqueça que Budapeste reproduzia os costumes de Viena, capital do império austro-húngaro – que se oferecia a Lukács apresentava-se como um misto de sofisticação e mundanismo; era o clima da *belle époque*, penetrando os poros da sociedade húngara. Precisamente esta *miséria húngara*, que poderia constituir o espaço para a fácil notoriedade do jovem Lukács, repugnou-o: o seu ponto de partida afetivo e intelectual foi uma “recusa apaixonada da ordem húngara”.<sup>39</sup>

Localizado entre a repulsa da forma de vida burguesa e a negação de uma ordem societária húngara na qual ancorava-se o atraso de uma burguesia atrelada às classes aristocráticas, Lukács, assim como tantos outros intelectuais rebeldes na Hungria, não visualizava um possível ponto de apoio para transformar seu repúdio ao capitalismo em ações politicamente concretas capazes de romper na prática com as instituições sociais. Cabe ressaltar que o proletariado húngaro daquele período ainda não se encontrava articulado sob uma vontade política autônoma. Dessa forma, ficara o questionamento: o que fazer?

O caminho que muitos intelectuais contestadores daquele período seguiram foi um certo isolamento no interior de pequenos círculos de estudos, debates e teorizações. Lukács assim o fez, mas sempre olhando negativamente iniciativas que não tinham o caráter de crítica radical à ordem burguesa; afasta-se por completo da vida política húngara, pois, ao defender o rompimento com qualquer compromisso relativo à ordem burguesa, “não vê no quadro húngaro nenhuma força social capaz de implementar efetivamente um projeto de transformação qualitativa de vida e da cultura”<sup>40</sup>. Com perspectivas de transformações radicais, mas sem esperanças para tais: era assim que Lukács se encontrava na primeira década de 1900. E foi neste passo que se identificou visceralmente com a poesia de Endre Ady. Lukács não hesitava em afirmar que “o encontro com os poemas de Ady [...] foi uma das experiências mais decisivas na minha vida”<sup>41</sup> e que os *Novos Poemas* de Ady “eram a primeira obra de literatura húngara com a qual me sentia em casa e que considerei como parte de mim”<sup>42</sup>. Compreende-se as afirmações de Lukács na medida em que a poesia de Endre Ady revelava um estado de espírito idêntico ao que o filósofo húngaro mantinha dentro de si: uma *visão trágica do mundo*. Num de seus primeiros artigos sobre Ady escrito em 1909, Lukács expõe a questão da seguinte forma:

39. NETTO, José Paulo. *Georg Lukács: o guerreiro sem repouso*, 1983, p. 11-12.

40. *Ibidem*, p. 14.

41. LUKÁCS, György. *Pensamento vivido: autobiografia em diálogo*, 1999, p. 40.

42. *Ibidem*, p. 40.

43. Lukács, apud. LÖWY, Michael. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários: a evolução política de Lukács (1909-1929)*, 1979, p. 95.

Ady é o poeta dos revolucionários húngaros sem uma revolução. Que vêem que tudo que existe é... mau, não pode ser corrigido, e deve ser destruído para dar lugar a novas possibilidades. Há necessidade de uma revolução, mas é impossível ter esperanças inclusive na longínqua possibilidade de tentá-la.<sup>43</sup>

Nesse viés, Lukács caracterizava-se por ser um “revolucionário sem revolução” e, assim, acabaria por canalizar todas as suas energias de repúdio radical à ordem burguesa em outro campo que não no das ações políticas, até, obviamente, sua adesão ao Partido Comunista Húngaro em 1918: o campo dos estudos estéticos. E é justamente neste ponto que as influências de *Tonio Kröger* e *Quando despertarmos dentre os mortos* tornar-se-ão evidentes.

Neste movimento de conjugar sua recusa do mundo burguês nas análises acerca das formas culturais, especificamente a arte, Lukács toma como principais inspirações duas matrizes teóricas alemãs: a filosofia de Kant e a sociologia de Ferdinand Tönnies. As contribuições extraídas destes autores irão formar em Lukács um complexo categórico e teórico que poderia ser exposto, grosso modo, nos seguintes termos: de Kant, Lukács apreende fortemente a forma como este institui, sob um rigoroso criticismo, antinomias e dualidades com distinções inconciliáveis. Nesse sentido, um elemento da sociologia de Tönnies acaba por dialogar perfeitamente com as apreensões kantianas do jovem húngaro; referimo-nos à “contraposição entre *comunidade* (a ordem social tradicional, controlada pelo costume e assentada nos vínculos pessoais) e *sociedade* (a ordem social embasada na economia capitalista, regida pela racionalidade do cálculo e funcionando impessoalmente)”<sup>44</sup>. O fundamental é que essa contraposição inaugurada por Ferdinand Tönnies – que, é preciso dizer, fundamentava-se na epistemologia kantiana – será um importante ponto de apoio para o que posteriormente se edificou como a dicotomia entre os conceitos de *cultura* e *civilização*, dicotomia na qual cultura seria o conjunto dos valores éticos e estéticos e civilização seria a expressão do progresso técnico-material.

44. NETTO, José Paulo. *Georg Lukács: o guerreiro sem repouso*, 1983, p. 16.

Temos, portanto, um desenho do jovem Lukács que tornará mais inteligível sua afirmação sobre a importância que a novela de Thomas Mann e o epílogo de Henrik Ibsen tiveram em suas problematizações políticas no início dos anos de 1900. Podemos sintetizar este desenho em dois elementos: 1) não visualizando no campo das ações políticas húngaras a possibilidade de transformar em prática sua aversão à forma de vida burguesa, Lukács, como outros à sua época, conjuga-a no campo das

análises estéticas, ou seja: seria através das análises da arte, mais precisamente a arte literária, que Lukács edificaria seu criticismo anti-burguês; 2) como substância teórica às suas primeiras análises estéticas da juventude, Lukács apreende dois elementos da cultura alemã que se complementariam em suas formulações: as antinomias inconciliáveis de Kant e a contraposição entre comunidade/cultura e sociedade/civilização inaugurada por Tönnies. Neste passo, Lukács pode desenvolver uma concepção crítica ao capitalismo pautada em dualidades típicas do que se convencionou chamar de *anticapitalismo romântico*:

O pensamento de Lukács, até 1918, caracteriza-se por uma antinomia trágica entre valores e realidade, cultura e capitalismo, personalidade humana e reificação econômica. Esta antinomia se acompanha por uma profunda nostalgia da totalidade, da harmonia, da universalidade, da autenticidade; ou seja, da unidade entre subjetivo e objetivo, essência e existência, indivíduo e comunidade, presumivelmente existente na Grécia e na Idade Média, e destruída pelo desenvolvimento do capitalismo, que introduz a cisão, a separação, a dissonância.<sup>45</sup>

Nesse momento, torna-se nítida a forma como os dramas vivenciados por Kröger e Rubek nortearam o caminho seguido pelo jovem Lukács: lembremos que as trajetórias de ambos, narradas por Mann e Ibsen, pautaram-se pelo conflito entre o mundo da arte e o mundo da vida cotidiana. Neste conflito, os dois mundos parecem ser impermeáveis entre si: *ou* o indivíduo alcança a sublimação pela arte, *ou* vive cotidianamente entrelaçado aos compromissos sociais do mundo burguês. A nosso ver, os dois personagens, por alguns momentos, até buscam uma reconciliação entre arte e vida, mas esta aparece como algo impossível. Qual caminho seguir, então? Resignar-se e viver a vida possível sob o capitalismo? Lukács vivencia dramas parecidos na medida em que visualiza a necessidade de uma ruptura radical com a forma de vida burguesa, ao mesmo tempo em que não enxerga possibilidades práticas para ela. Suas antinomias epistemologicamente de caráter kantiano eram irreconciliáveis e sobre isto Löwy é didático, na medida em que as chama de “antinomias trágicas”. Contudo, Lukács jamais foi um anti-capitalista romântico fadado à resignação. Ele não suportaria uma recusa do mundo burguês sem ao menos vislumbrar analiticamente algum tipo de fuga, algum tipo de forma na qual os imperativos da alma poderiam se sobrepor às convencionalidades do cotidiano burguês. As pistas foram dadas por Tonio Kröger e Arnold Rubek. Coube a Lukács apreendê-las e desenvolvê-las à sua maneira que, naquele período, era marcadamente expressa pelo *ou-ou* de antinomias que se negam.

45. LÖWY, Michael. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários: a evolução política de Lukács (1909-1929)*, 1979, p. 156.

## Considerações finais: o *leitmotiv* político

Buscamos traçar algumas relações entre o posicionamento político do jovem Lukács acerca da sociedade burguesa e as preocupações centrais de *Tonio Kröger* e *Quando despertarmos dentre os mortos*. De fato, convencemo-nos de que as duas obras são caminhos interessantíssimos para decifrar elementos substanciais do estado de espírito do jovem Lukács, que o levaram à recusa total do mundo capitalista e suas convencionalidades sociais. De fato, pensamos que esta recusa sob as pistas de Mann e Ibsen preparou o terreno do percurso intelectual e político tomado pelo autor húngaro enquanto pensador marxista.

A leitura da novela de Mann e do epílogo de Ibsen é clara no que diz respeito à seguinte ideia: é impossível viver uma vida plena de sentido sob o capitalismo. A nosso ver, este foi o principal *leitmotiv* político do jovem Lukács – que, aliás, erigiu-se como sustentação de todos os seus posicionamentos ao longo da vida –, uma espécie de força motriz que ele próprio fez questão de ressaltar num esboço autobiográfico de 1971: “Vida burguesa: síntese da problemática da infância e juventude: vida plena de sentido é impossível no capitalismo”<sup>46</sup>. A vida sob as convenções sociais burguesas, portanto, deveriam ser negadas, assim como as obras de Mann e Ibsen expressam, cada uma com suas singularidades. Dessa forma, deparamo-nos com o quanto que arte e política podem estar intimamente ligadas na vida de um pensador, fazendo com que obras literárias expressem problemáticas políticas nevrálgicas ao nosso tempo. Indo na esteira do que nos ensinou Maxim Gorki, não seria exagero dizer que realmente a estética é a ética do futuro.

46. LUKÁCS, György. *Pensamento vivido: autobiografia em diálogo*, 1999, p. 153.

## Referências

IBSEN, Enrik. *Quando despertarmos dentre os mortos*. Tradução Vidal Oliveira. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

LÖWY, Michael. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários: a evolução política de Lukács (1909-1929)*. Tradução Heloísa Mello et all. São Paulo: LECH, 1979.

LUKÁCS, György. *Thomas Mann*. Tradução Jacobo Muñoz. Barcelona: Grijalbo, 1969.

\_\_\_\_\_. *Pensamento vivido: autobiografia em diálogo*. Tradução Cristina Alberta Franco. Viçosa: Editora da UFV, 1999.

\_\_\_\_\_. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução José Marcos Mariani Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MANN, Thomas. *A morte em Veneza. Tonio Kröger*. Tradução Herbert Caro e Mário Luiz Frungillo. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

NETTO, José Paulo. *Georg Lukács: o guerreiro sem repouso*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. Tradução Renira Lisboa de Moura Lima. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

Submissão: 10/05/2017

Aceite: 13/07/2017

