

A SUBJETIVIDADE NO ROMANCE MODERNO

Manoela Hoffmann Oliveira¹

¹ É doutoranda em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.

RESUMO

Este artigo discute a arte enquanto um dos campos da atividade humana e sua especificidade: refletir numa síntese particular a efetividade das forças essenciais e os atos genéricos humanos próprios à existência universal do homem. Dentre as artes particulares, a literatura (épica, lírica e dramática) é considerada a que de modo mais completo reflete o mundo e as relações humanas. O gênero épico, cujo herdeiro moderno é o romance, é tido como o que melhor pode exprimir a realidade humana, uma vez que seu principal traço consiste em estar primordialmente voltado ao mundo objetivo. Neste quadro, com alguns excertos de romances, procuramos apontar e discutir algumas características da contraditória e forte tendência à unilateralidade ou isolamento subjetivo presente no romance moderno.

Palavras-chave: arte, produção, romance, individuação, subjetividade

ABSTRACT

This article discusses the art as one of the fields of human activity and its specificity: reflect in a particular synthesis the effectiveness of key forces and generic human actions own universal human existence. Among the arts, the literature (epic, lyric and dramatic) is one that considered so reflects the most complete world and human relations. The epic genre, whose successor is the modern novel, is taken as the best that can expressing the human reality, since its main feature is to be primarily geared to the objective world. In this framework, with some excerpts from novels, we point out and discuss some and contradictory features of the strong tendency to unilateralism isolation or subjective in this modern romance.

Key words: art, production, romance, individuation, subjectivity

Introdução: Arte e subjetividade²

A arte acompanha o homem desde antes da escrita na forma de desenhos e pinturas, surge, pois, nos primórdios da humanidade. Provavelmente como instrumento de uma técnica mágica vinculada às atividades do cotidiano e com a função de auxiliar a conquista de meios de subsistência, a arte se consolida precocemente como esfera particular da vida social (em meio a outras atividades – religião, guerra, educação, divertimento, etc. Cf. BASTIDE, 1979, p.188), “o artista-mago parece ter sido o primeiro representante da especialização e da divisão do trabalho” (HAUSER, 1995, p.19)³. A atividade artística é, sobretudo, uma atividade produtiva (o que se pode observar claramente pela elevação à categoria de arte de certos trabalhos como a arquitetura ou a confecção de objetos com metais. Cf. MARX, 1985, p.124).

A natureza específica da atividade artística tem íntima relação com a hominização, isto é, o tornar-se homem do homem, e, mais especificamente, com um processo decisivo desse desenvolvimento: a individuação. A individualidade transforma-se especialmente através do desenvolvimento espiritual e prático da sensibilidade, na criação e fruição artísticas. Marx afirma que é a imaginação, “esse dom grandioso que tanto tem contribuído para o desenvolvimento da humanidade”, que cria, desde seus primórdios, a literatura não escrita dos mitos, lendas e tradições, “que exercem uma influência poderosa sobre o gênero humano” (MARX, 1967, p.173).

Segundo Lukács, na determinação dos grandes campos de atividade humana – que são a práxis cotidiana, a ciência e a arte (estas duas campos sublimados da atividade humana) – “seriam necessariamente obtidos resultados equívocos se não se estabelecesse firmemente que – em todos os três casos – é refletida a mesma realidade objetiva”, e prossegue: “portanto, é a mesma não só como conteúdo mas também em suas formas, em suas categorias” (LUKÁCS, 1968, p.160). Observamos que para Marx,

² Agradeço ao Diego Baptista a discussão deste texto e suas sugestões.

³ Arte, religião e magia são as primeiras formações espirituais (ainda unidas) que separam-se das formações materiais, quando realmente a divisão se torna divisão entre o trabalho material e espiritual (os sacerdotes foram os primeiros ideólogos, cf. MARX, 2007, p.35).

como reafirma Lukács, “as categorias são formas de ser, determinações da existência” (MARX, 1985, p.121)⁴.

A arte, enquanto um dos modos fundamentais de apropriação do mundo, busca desvendar a realidade concreta que se apresenta imediatamente como uma síntese de múltiplas determinações – um todo caótico que pode apenas ser conhecido através do processo abstrativo do pensamento que deve ter o concreto como ponto de partida e ponto de chegada (cf. MARX, 1985, p.116-117; CHASIN, 1995, p.420-433). A arte é uma forma de apreender, numa síntese *particular*, a *efetividade das forças essenciais* e os *atos genéricos humanos* próprios à existência universal do homem. Por este atributo, a forma artística tem um caráter emancipatório: a verdadeira arte refletirá, plasmando objetivamente nas obras particulares, a sociabilidade estranhada, tornando-a explícita para o homem.

Enquanto uma forma particular da produção, a arte está sempre referida a determinada sociedade e seu modo de produção específico. A determinação social da arte grega, por exemplo, “supõe a mitologia grega, isto é, a elaboração artística mas inconsciente da natureza e das próprias formas sociais pela imaginação popular” (MARX, 1985, p.124). Sendo este o material de sua arte, a mitologia está atrelada, assim, a ele. Não é qualquer mitologia que produz esta arte. Faz-se necessário uma mitologia grega para que a arte grega se expresse e da qual depende, portanto, a fantasia do artista.

Sendo a arte uma atividade produtiva do homem, enquanto tal participa na elaboração do mundo humano e se move, conseqüentemente, dentro do estranhamento e da divisão do trabalho, assim como a política, a religião e todas as formações ideais dos

⁴ A respeito da possibilidade de uma estética marxiana, Lifschitz comenta que “a literatura burguesa se negou durante muito tempo a reconhecer Marx como um filósofo, fundando-se no fato de que ele não havia elaborado um curso sistemático de sua filosofia. Algo análogo ocorreu com Marx e Engels sobre a arte. Se sustentava que eram somente opiniões dispersas, que não continham teoria alguma. Mesmo alguns dos representantes mais destacados da literatura marxista como Plekhanov e Mehring pensavam que neste campo deveriam criar essa ciência desde o começo, guiando-se apenas pela noção geral do materialismo dialético” (LIFSCHITZ, 1967, p.15). No mesmo sentido, Lukács comenta: “Plekhanov e Mehring achavam que era necessário completar Marx quando eram debatidas questões diversas das questões econômico-sociais /.../. Mehring insere a estética kantiana na teoria de Marx e Plekhanov, uma estética em substância positivista”. Mas para ele, “deveria haver uma estética marxiana própria, que o marxismo não tomava nem de Kant nem de nenhum outro. Essas idéias foram elaboradas por Lifschitz e por mim. Naquele tempo [começo da década de 1930] eu trabalhava com ele no Instituto Marx-Engels. Com a elaboração dessas idéias teve início todo o nosso desenvolvimento subsequente. A constatação não é comum hoje na história da filosofia, no entanto, o fato é que nós fomos os primeiros a falar de uma estética marxiana específica, e não desta ou daquela estética que completasse o sistema de Marx” (LUKÁCS, 1999, p.87-88).

homens ligadas à propriedade privada e à sociedade de classes (isto é, derivadas da cisão e separação entre o trabalho e os meios de produção). Nessa medida, ainda que a sintetize de forma única, residindo aí seu sentido revolucionário, (por fazer com que o homem decifre a complexa realidade social), a arte, no interior do estranhamento, ainda é uma forma de apreensão limitada das forças essenciais humanas.

Em todo tipo de processo de trabalho, e portanto também na arte, a apropriação não ocorre jamais através do relacionamento com suas condições como expressas apenas em pensamento, “mas por meio de real e ativo relacionamento com elas, no processo de situá-las como condições da atividade subjetiva do homem” (MARX, 1971, p.89). O trabalho e a produção de certas capacidades pelo indivíduo logo se fazem necessários, e o ato de reprodução muda concomitantemente as condições objetivas e os indivíduos, desenvolvendo-os⁵. Por esta via, o homem se determina como ser autoconstitutivo.

As dimensões objetiva e subjetiva são momentos do processo de trabalho⁶, sendo a subjetividade proponente o princípio ativo que materializa a forma, pois a atividade humana é consciente. Há um intercâmbio entre o elemento subjetivo da atividade e os objetos:

A atividade que dá forma consome o objeto e consome a si mesma, mas consome apenas a forma dada do objeto concreto para colocá-lo numa nova forma objetiva, concreta, e se consome a si mesma apenas sob sua forma subjetiva da atividade. Ela consome o que, no objeto, é objetivo – a indiferença com relação à forma – e o que, na atividade, é subjetivo, ela dá forma ao objeto e materializa a forma (MARX, 1978, p.239).

Ao produzir, o indivíduo necessariamente coloca em ação suas faculdades subjetivas e, desta forma, a atividade se consome a si mesma: na produção ele consome os meios e os objetos de trabalho e concede ao produto (a subjetividade da atividade objetivada em forma e conteúdo humanos) uma nova objetividade, dando forma ao objeto, materializando a forma ideada. A subjetividade permite que o homem

⁵ Neste sentido, Marx afirma que “o primeiro ato histórico é, pois, a produção de meios para a satisfação dessas necessidades, a produção da própria vida material /.../. O segundo ponto é que a satisfação dessa primeira necessidade, a ação de satisfazê-la e o instrumento de satisfação já adquirido conduzem a novas necessidades” (MARX, 2007, p.33).

⁶ “Os elementos componentes do processo de trabalho são: 1) a atividade adequada a um fim, isto é, o próprio trabalho; 2) a matéria a que se aplica o trabalho, o objeto de trabalho; 3) os meios de trabalho, o instrumental de trabalho” (MARX, 1971, p.202).

contemple-se no produto da sua atividade humana: “o indivíduo produz um objeto e, ao consumi-lo, retorna a si mesmo, mas como indivíduo produtor e que se reproduz a si mesmo” (MARX, 1985, p.110), assim, a subjetividade é tanto proponente como também receptiva.

Mas o indivíduo não é um indivíduo isolado e sim um indivíduo em sociedade, assim como a atividade artística não é uma atividade à margem da produção em geral, ao contrário, requer os esforços coordenados de muitos indivíduos, intensiva e extensivamente. Ajudou a disseminar a impressão mística atribuída a este âmbito da atividade humana, a arte, que sua própria natureza não é cumulativa (embora sem dúvida se desenvolva tecnicamente através da história), diferente do que ocorre com a ciência. Por seu caráter espiritual específico, a arte muitas vezes é confundida com um tipo de atividade que somente um “gênio”, por exemplo, pode realizar, imputando-lhe um sentido místico e subjetivo. Esta concepção teve grande vulto no romantismo alemão do século XVIII e acompanhou de alguma forma a visão que se tem do artista e sua atividade na sociedade capitalista, em razão do isolamento do indivíduo que é característico a esta sociedade e que, da mesma forma, provém de um engendramento objetivo da realidade que foi transferido para as esferas especulativas da razão auto-sustentada.

Assim como a sensibilidade humana não se restringe apenas aos cinco sentidos (que ademais também são produto do processo histórico de individuação), a produção não é apenas a produção de bens materiais, mas de todo o multiverso de relações sociais e do caráter essencialmente autoconstitutivo do homem. Ao abarcar a totalidade específica de uma forma historicamente determinada da produção (como faz a arte), diz Marx, deve-se proceder de modo a tornar possível a compreensão dos “elementos ideológicos da classe dominante” assim como “a livre produção intelectual própria de uma formação social concreta” (cf. MARX, 1967, p.149).

Cada sociedade particular irá favorecer ou não o desenvolvimento de certos ramos das artes; na sociedade capitalista, por exemplo, a produção é hostil à poesia. Mas a atividade artística, de modo geral, é uma forma de representação que apenas marginalmente participa da produção capitalista de riquezas e estaria, nesta medida, mais próxima do homem como finalidade em si mesmo (a ciência e especialmente as ciências naturais, ao contrário, são forças produtivas essenciais do capital).

Evidentemente, esta consideração pressupõe a arte denominada autêntica⁷, pois técnicas e objetos da arte (desenho, música, arquitetura, cinema, etc.), na medida em que se dirigem aos sentidos, são um importante meio de reprodução das relações capitalistas.

O artista que realiza uma obra de arte legítima é aquele que especifica no e através do particular elementos universais que remetem à situação do homem em determinado presente histórico. Muitas vezes o artista individual não tem uma opinião teórico-científica ou política adequada acerca da realidade que, de outra forma, pela arte, expressa inteiramente na sua riqueza de determinações. Os artistas burgueses, por exemplo, apesar de terem suas percepções comprometidas, “quando inconscientemente colocam de lado as suas teorias românticas ou conciliadoras” (LUKÁCS, 2000, p.92), conseguem representar de modo correto a contradição. Balzac foi um indivíduo reacionário que entretanto como autor produziu verdadeiras obras de arte, ou seja, revolucionárias e universais.

Pode-se compreender então, de acordo com Marx, como é possível que uma arte localizada no tempo e no espaço, como a arte grega, nos proporcione ainda prazer estético:

O encanto que sua arte exerce sobre nós não está em contradição com o caráter primitivo da sociedade em que ela se desenvolveu. Pelo contrário, está indissolivelmente ligado ao fato de as condições sociais insuficientemente maduras em que esta arte nasceu, e somente sob as quais poderia nascer, não poderão retornar jamais (MARX, 1985, p.125).

É como a “verdade natural da natureza infantil”, na qual em todas as épocas da sua vida, o homem revive seu próprio caráter, mesmo sabendo que jamais voltará a ser como era. Neste sentido, a arte possui um tipo de universalidade distinto da ciência – a ciência só avança na medida em que é superada através das gerações, a ciência antiga passa a ter um significado meramente histórico, de “história das idéias”, enquanto a arte, plasmada nas *obras* particulares, mantém sempre um significado insuperável.

⁷ Para Lukács, a arte autêntica coincide com a arte realista: “Toda grande arte é realista. Desde Homero. E isto porque ela reflete a realidade; este é o critério irrecusável de todo grande período artístico, ainda que, naturalmente, variem infinitamente os meios de expressão. /.../ trata-se de uma questão de *ponto de vista* adotado, não de *tema* tratado. /.../ toda literatura autêntica é realista” (p.184-185). Autenticidade e universalidade estão intrinsecamente ligadas: a arte “é universal ou simplesmente não é arte” (LUKÁCS, 1969, p.186).

Literatura Épica e Subjetividade: o romance burguês

Uma vez a florada, em alguns de seus elementos fundamentais, a profunda relação existente entre arte e sociedade, observamos que, dentre as artes particulares⁸, a poesia mostra-se especialmente favorável não apenas para a apreensão do significado diretamente social e propriamente estético da arte – sua produção, seus modos de intervenção, reflexo, reprodução, sensibilidade, conhecimento ou comunicação, que variam de acordo com as épocas e os gêneros literários (épico, lírico e dramático) – mas também para a compreensão científica, histórica, sociológica, psicológica, etc., de uma sociedade e seus indivíduos.

Esta característica da poesia é particularmente visível na épica, pois ela está decididamente voltada ao vasto mundo objetivo. Na história ocidental, é o caso do mais antigo poema conhecido, secular e independente da religião, nascido no período arcaico da história grega: a poesia épica homérica transmitiu os mitos gregos até então comunicados pela tradição oral rapsódica (versos metrificados cantados) expressando idéias, sentimentos e normas que eram comuns a todos – e são até hoje um arcabouço referencial universal⁹.

Na sociedade moderna e contemporânea, a literatura épica teve sua expressão mais desenvolvida na forma de *romance*. Este gênero, quanto a suas finalidades e propriedades,

apresenta todos os elementos característicos da forma épica: a tendência a adequar a forma da representação da vida ao seu conteúdo; a universalidade e a amplitude do material envolvido; a presença de vários planos; a submissão do princípio da representação plástica, em que homens e acontecimentos agem, na obra, quase por si mesmos, como figuras vivas da realidade exterior (LUKÁCS, 2000, p.89).

– tendências que alcançam sua expressão plena apenas na poesia épica da Antiguidade, a forma clássica da epopéia. Como esclarece Lukács,

⁸ Arquitetura, escultura, pintura, música e poesia (literatura), conforme estabelece a estética de Hegel. Podemos certamente acrescentar a esta tipologia artes mais recentes, como o cinema, a fotografia ou as artes plásticas em geral – seria interessante discutir a definição destas a partir da conexão com as primeiras.

⁹ Além das epopéias *Iliada* e *Odisséia*, encontram-se também entre os séculos VIII-VI a.C. a *Teogonia*, de Hesíodo, e seu poema didático *Os Trabalhos e os Dias*, a poesia lírica (Safo, Alceu, etc.) e os poemas políticos de Sólon. Nas tragédias da época clássica, episódios do período heróico são tratados separadamente, ligando assim à tradição épica a poesia dramática (teatro). Ver JAGER, 1995.

embora nas literaturas do antigo Oriente, da Antiguidade e da Idade Média existam obras, sob muitos aspectos, semelhantes ao romance, este só adquire seus caracteres típicos na sociedade burguesa. Todas as contradições específicas desta sociedade, bem como os aspectos específicos da arte burguesa, encontram sua expressão mais plena justamente no romance (LUKÁCS, 2000, p.87)¹⁰.

O que torna o parentesco entre a epopéia e o romance altamente significativo é que ambas só podem revelar os “traços essenciais do ser histórico-concreto de uma determinada forma social” (LUKÁCS, 2000, p.95) através das *relações do indivíduo com a sociedade*, uma vez que o herói forma sua individualidade ao agir e reagir às situações produzidas no entrelaçamento das circunstâncias (cf. HEGEL, 2002).

Analisando o problema da natureza das transformações históricas que levaram à necessidade de uma nova forma para o romance no século XX, Goldmann observa que é bastante notável no romance contemporâneo – fenômeno visível também no teatro – o desaparecimento progressivo do personagem ao lado de um reforço na autonomia dos objetos; em decorrência disso, a ação se encerra na esfera subjetiva, e a interioridade acentuadamente desenvolvida emerge ao primeiro plano (cf. GOLDMANN, 1966, p.59). Neste sentido, nota-se que “a marcha do romance moderno (do século XVIII ao começo do século XX) foi no rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens, dentro da inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização”, dizendo de outro modo, “a revolução sofrida pelo romance no século XVIII constitui numa passagem do enredo complicado com personagem simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada” (CANDIDO, 1972, p.60-61).

No século XVIII, Rousseau (*A Nova Heloísa*) e o jovem Goethe (*Werther*) expressam já a tendência da atitude de luta contra a sociedade aristocrática voltar-se simplesmente para o interior,

representando um protesto lírico da subjetividade humana contra a opressão da vida material, tanto maior é a força com que ela desagrega a forma narrativa, tanto mais a lírica, a análise e a descrição suplantam o caráter, a

¹⁰ No mesmo sentido, Goldmann afirma que “o romance é, entre todas as formas literárias, a que mais está imediata e diretamente ligada às estruturas econômicas propriamente ditas, às estruturas de troca de produção para o mercado” (1966, p.84).

situação e a ação, sendo liquidadas as grandes tradições da conquista realista da realidade, numa tendência que prefigura o Romantismo (LUKÁCS, 2000, p.105).

Ainda que aqui se inicie o acento no aspecto subjetivo da individualidade, entendida sob um ângulo extremo como infinitamente particular e parcial, privada em geral de toda universalidade exterior, mantém-se, ainda que contraditoriamente, o caráter épico estritamente ligado ao desenvolvimento individual no enredo das circunstâncias. Assim, romances clássicos do século XIX, *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*, *Ilusões Perdidas* e *Crime e Castigo*, narram a epopéia do indivíduo moderno, cujo caráter só pode ser realizado, em qualquer tempo, pelos indivíduos ativos em suas relações sociais objetivas – ainda que os personagens terminem frustrados em suas expectativas de individuação. Contudo, o aprofundamento na subjetividade dos personagens (presentes já em alguma medida nas obras acima citadas, mas radicalizada apenas no século seguinte) corresponde a uma fuga das relações sociais objetivas decorrente de uma hostilidade do mundo capitalista contra o livre e pleno desenvolvimento da individualidade. Resta ao indivíduo refugiar-se na única esfera na qual (ilusoriamente – de modo característico) consolida-se sua decisão e ação individuais.

O romance *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, pretende-se herdeiro do chamado romance de formação (*Bildungsroman*), iniciado com *Wilhelm Meister*. Mais que outras denominações que diferenciam as diversas tradições romanescas (como as do romance social, histórico, psicológico, epistolar, etc.), o *Bildungsroman* nos reporta diretamente à finalidade do romance como pretendendo ser o reflexo da formação da individualidade. Neste romance, por um motivo contingente, o herói é transportado para o isolamento e silêncio contemplativo de um distinto sanatório nos Alpes, onde permanece por anos a fio. O herói ruma para isso inconsciente (não parece ser-lhe, a princípio, uma aspiração ou necessidade) e passivamente, e aos poucos explicita-se para o leitor que isolá-lo significa afundá-lo em si mesmo, para que assim descubra e construa sua individualidade. O círculo social de que Hans Castorp faz parte é seletivo e restrito, sua ação, difusa, ao mesmo tempo que acompanhamos a evolução de seus pensamentos e de sua sensibilidade.

Em Joyce e Proust há uma dificuldade em descobrir a coerência e a unidade dos seres, bem como uma fragmentação das circunstâncias que se reflete, por vezes, na

forma de incomunicabilidade das relações. Candido observa que

concorrem para isso, de modo direto ou indireto, certas concepções filosóficas e psicológicas voltadas para o desvendamento das aparências no homem e na sociedade, revolucionando o conceito de personalidade, tomada em si e com relação ao seu meio. É o caso, entre outros, do marxismo e da psicanálise, que (...) atuam na concepção de homem, e portanto de personagem, influenciando na própria atividade criadora do romance, da poesia, do teatro (CANDIDO, 1972, p.57-58).

Mesmo heróis de tipo demasiado subjetivos podem ainda possuir um caráter épico, mas num sentido diverso e difícil de ser efetivado pelos romancistas (devido ao material que têm às mãos). A contradição fundamental que cria a possibilidade da verdadeira ação no romance faz também com que a ação, um problema central no romance, não tenha condições favoráveis para se desenvolver.

Para os grandes romancistas, o problema da forma consiste, portanto, em superar este caráter desfavorável do material para criar situações em que a luta recíproca seja concreta, clara e típica e não apareça como um choque casual, a fim de que, da sucessão dessas situações típicas, se construa uma ação épica realmente significativa (LUKÁCS, 2000, p.96).

De acordo com Lukács, na sociedade capitalista, a grandeza épica só pode advir das contradições de classe típicas representadas em sua totalidade dinâmica, e a luta dos indivíduos só é objetiva e verossímil pelo fato dos caracteres e destinos dos homens refletirem de maneira típica os momentos nucleares da luta de classes. Por isso, o romance gera a *aparência* do romance tratar da *oposição* entre o indivíduo e a sociedade, principalmente no romance burguês tardio. Por outro lado, a própria produção social multilateral das relações capitalistas possibilita o romance burguês afirmar o caráter épico ao fornecer um quadro social completo das contradições que movem tal sociedade.

Na medida em que nas relações atuais o indivíduo não se realiza objetivamente, compreende-se porque o artista, na riqueza do reflexo artístico do romance, o qual por excelência implica a formação ou o desenrolar de uma individualidade, deve necessariamente reconhecer, trabalhar e explicitar a hipertrofia da subjetividade vivida e reproduzida pelos modernos indivíduos alienados.

Bibliografia

- BALZAC, Honoré. Ilusões Perdidas. In:_____. *A Comédia Humana*. Rio de Janeiro: Globo, 1950.
- BASTIDE, Roger. *Arte e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.
- CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In:_____ *et al. A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CHASIN, José. *Estatuto Ontológico e Resolução Metodológica*. São Paulo: Ensaio, 1995.
- _____. Rota e Prospectiva de um Projeto Marxista. *Ensaio Ad Hominem*, São Paulo, n.1, t. I, 1999.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- GOETHE, J. W. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Ensaio, 1994.
- GOLDMANN, Lucien. O “nouveau roman” e a realidade. In: VELHO, G. (org.), *Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. São Paulo: Edusp, 4 vols., 1999-2002.
- HOMERO. *Iliada*. São Paulo: Arx, 2001.
- JAEGER, Werner. *Paideia*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- LIFSCHITZ, M. Prólogo. In *Sobre el Arte*. Buenos Aires: Estudio, 1967.
- LUKÁCS, György. Literatura e Vida. In:_____. *Conversando com Lukács*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- _____. *Prolegômenos a uma Estética Marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Pensamento Vivido - autobiografia em diálogo*. São Paulo: Ad Hominem, 1999.
- _____. O Romance como Epopéia Burguesa. *Ensaio Ad Hominem*, São Paulo, v.1, t.I., 2000.
- _____. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister. In *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, cf. infra.
- MANN, Thomas. *A Montanha Mágica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- MARX, Karl. *Elementos Fundamentales para la Crítica de la Economía Política (Grundrisse)* 1857/1858. México: Siglo XXI, 3 vols., 1978.
- _____. *Formações Econômicas Pré-Capitalistas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.
- _____. Introdução de 1857. In: _____. *Para a Crítica da Economia Política*. São Paulo: Abril, 1985.
- _____. *O Capital - Crítica da Economia Política*. Livro I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- MARX, K. ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *Sobre el Arte*. Buenos Aires: Estudio, 1967. Seleção da compilação de M. Lifschits.
- OLIVEIRA, M. Hoffmann. *O Indivíduo em Marx*. 2008. 361 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=000432664>>.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou A Nova Heloísa - cartas de dois amantes habitantes de uma cidadezinha ao pé dos Alpes*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1994.

