

Da Teoria do Romance ao Romance Histórico: a questão dos gêneros em G. Lukács

Arlenice Almeida da Silva

Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo.

A coleção *Espírito Crítico*, ao publicar pela primeira vez uma tradução brasileira de *A Teoria do Romance*, de G. Lukács, recoloca em cena um clássico do ensaio literário, sugerindo uma reflexão que entende o exercício crítico não como um marco zero, uma *tabula rasa*, um começo sem pressupostos, mas como um diálogo com as proposições do passado. Para os que desconheciam ou que precocemente haviam descartado o referencial lukácsiano, este texto denso desconcerta na destemida e minuciosa tradução de José Marcos de Macedo¹.

A tradução permite não só o reencontro com o jovem Lukács, como bem pode incitar o leitor a acompanhar as variações em torno do tema em sua obra posterior. Lukács, como veremos, considerou durante todo seu percurso intelectual a questão dos gêneros, em particular do romance, como o eixo de suas investigações filosóficas, alçando-a, assim, ao plano central de sua teoria do conhecimento e de sua posterior estética. Ao tentar compreender o fundamento das formas épicas – epopéia e romance – o autor reelaborou o conceito de forma em vários momentos, vendo-o ora como possibilidade de reconciliação do universal e do particular; como a imanência na obra de arte do sentido da vida, ora como perda de sentido, fratura e dissonância.

A preocupação com a forma romance não data de *A Teoria do Romance* nem se esgota com ela. Em 1911, ele escreve, em húngaro, uma *História da Evolução do Drama Moderno*, onde já perguntava sobre o alcance da forma dramática nas sociedades modernas. Fortemente influenciado pela crítica de Simmel e Tönnies sobre a civilização capitalista industrial, Lukács anotava a diferença entre o aspecto orgânico do drama antigo e o caráter conflituoso do moderno. E é neste estudo inicial que

¹ LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. São Paulo, Duas Cidades e Editora 34, 2000.

Lukács pronuncia o grande tema que modelará muitos seguidores, ou seja, o de que a verdadeira dimensão social da literatura está na forma. Para muitos o próprio Lukács não seguiu esse caminho.

Em todo caso, no ensaio *A Metafísica da Tragédia*, de 1911, a propósito de Paul Ernst, Lukács redimensionava a temática ao dedicar a terceira parte do artigo ao tema do drama histórico. Na verdade, na maioria dos ensaios de *A Alma e as Formas*, o autor persegue na realização da forma literária seu tema principal, isto é, os paradoxos da figuração na "conquista do sentido na própria vida". De um viés que liga a fenomenologia à filosofia kantiana surge o conceito de forma, pensado inicialmente como uma estrutura atemporal essencial, que possibilitaria a reconciliação do interior com o exterior e uma unidade indissolúvel entre a aspiração e a realização. Assim, o drama histórico, nesta primeira aproximação do tema, resumiria em si mesmo todas as contradições desta *mise en forme*, pois, afirma Lukács, se um "sentido de história constitui sempre a necessidade mais próxima à vida", a "realidade-irracional" da história impede uma formalização autêntica. Tal paradoxo, ainda metafísico, encerra o drama histórico em uma "forma impura"².

Em *A Teoria do Romance*, 1916, o problema da forma volta novamente mas agora tensionando a argumentação na direção de um esboço de material histórico: "o romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática mas que ainda assim tem por intenção a totalidade"³. O romance é uma construção "problemática", emblema de uma modernidade que perdeu o sentido da vida, que faz, porém, desta ausência o pressuposto de uma reflexão sobre uma temporalidade que foi separada da essência e que se torna, portanto, constitutiva. "Somente no romance, diz Lukács, cuja matéria constitui a necessidade da busca e a incapacidade de encontrar a essência, o tempo está implicado na forma: o tempo é a resistência da organicidade presa meramente à vida contra o sentido presente, a

² "Portanto, há uma ordem oculta no mundo, uma composição no entrelaçamento confuso de suas linhas. Mas é a ordem indefinível de um tapete ou de uma dança: parece impossível interpretar seu sentido e todavia mais impossível renunciar a uma interpretação (...), o trágico que ganha expressão na história não é um trágico inteiramente puro, e nenhuma técnica dramática pode encobrir essa dissonância metafísica". In: LUKÁCS, G. *L'Âme et les Formes*. Trad. de Guy Haarscher. Paris, Gallimard, 1974, p. 265-72.

³ LUKÁCS, *A Teoria do Romance*, p. 55.

vontade da vida em permanecer na própria imanência perfeitamente fechada"⁴. É porque a totalidade é uma falta que o tempo pode ser captado em sua singularidade, através de uma memória que "apreende a discrepância entre o objeto como era na realidade e o seu modelo esperado como ideal pelo sujeito"⁵.

Contudo, se as apreciações do jovem Lukács desembocam em incredulidade e fastio e em alguns momentos em nítido desespero, o maduro filósofo dos anos trinta, após a ruptura que representou *História e Consciência de Classe*, no contexto das revoluções socialistas, vislumbra uma nova "constelação" no céu, um mapa recente que permite a saída do "estado da absoluta pecaminosidade"⁶ e com ela, a salvação do gênero em uma forma ligada à empiria histórica. Assim, o tema volta em 1936 em *O Romance Histórico*, uma obra de entrecruzamento temático, esboço de uma "ontologia da arte" ou de elementos para uma estética marxista autônoma.

"Estamos no meio de um período heróico", no "alvorecer de uma nova democracia" e, no plano formal, tendemos novamente na "direção da epopéia", vaticina Lukács no inverno russo de 1936-37.⁷ Seriam "tempos felizes", em que o homem está novamente "em casa", acolhido em sua "pátria", no lugar em que a "ação é somente um traje bem talhado da alma" e "ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência"⁸ seriam novamente conceitos idênticos? Ao persistir no tema da forma romance, modulando as interpretações, o filósofo húngaro aproxima seu dilema existencial das perguntas do tempo, propondo ao historiador o mesmo itinerário.

O que significa agora, nos anos 30, tender para a epopéia? Que a forma aferiu no "relógio do sol do espírito" que sua hora é novamente chegada? E que é possível encontrar um "sentido palpável e abarcável com a vista", "um mundo homogêneo, perfeito e acabado"?⁹ Mas se estamos sozinhos, abandonados, e o mundo é

⁴ LUKÁCS, *A Teoria do Romance*, p. 129.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 135.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 161.

⁷ *Idem.* *Der Historische Roman*. Berlin, Luchterhand, 1965. *Idem.* *Le Roman Historique*. Trad. para o francês de Robert Saille. Paris, Payot, 1965, p. 395, 398. As citações referem-se à edição alemã e à tradução francesa (trad. do Autor).

⁸ *Idem.*, *A Teoria do Romance*, p. 27.

⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 29.

inacessível, se "inventamos a configuração", como falar em verdadeira totalidade? Não seriam mais bem acolhidas as formas trágicas e não as épicas?

Em *A Teoria do Romance* Lukács moldurava esse percurso inevitável: "De agora em diante, qualquer ressurreição do helenismo é uma hipóstase mais ou menos consciente da estética em pura metafísica"¹⁰, pois não é mais possível um acordo perfeito entre o indivíduo e o mundo, uma vez que o primeiro tornou-se problemático e o segundo, contingente; "não há mais totalidade espontânea do ser", ela é oculta, fugidia. E a forma romance anuncia justamente essa situação de completo desterro. "O romance é a epopéia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade"¹¹. Apesar do diagnóstico certo, para muitos o "grande manifesto" da modernidade repercute em sua produção posterior à confissão do jovem "elemento" Lukács: "Sou incapaz de suportar uma vida insubstancial"¹².

Inicialmente despontava a idéia de que do romance brotam duas experiências dissonantes mas irmãs. De um lado, negativamente, ele é a constatação da nulidade da ação humana, mas, de outro, há um vislumbre de positividade, pois, enquanto "canto de consolo", que propicia a "recordação e a esperança", é a única configuração que possibilita uma reconciliação, problemática, é verdade, entre atividade e contemplação, ou seja, entre o indivíduo e o mundo.

Ora, é evidente que tal emancipação é produto da realidade concreta e só nela se pode aferir a superação. Mas como acolhê-la e reconhecê-la, pergunta o filósofo, sem a "arte da narração" (*Erzählungskunst*), que transborda temporalmente em um acerto de contas com o passado? O empreendimento exige, assim, uma forma de rememoração, pois sem uma localização "em perspectiva" da direção da novidade não é possível realizar, sustenta Lukács, uma avaliação completa do legado e da herança cultural¹³. E, no plano conceitual, sem a retomada da análise histórico-filosófica e a inserção desta em uma periodicidade filosófica, não é possível mensurar a mudança.

¹⁰ LUKÁCS, *A Teoria do Romance*, p. 35

¹¹ *Id.*, *ibid.*, p. 89

¹² *Idem*. *Diário 1910-1911*. Barcelona, Ediciones Península, 1985, p. 121.

¹³ *Idem*, *Der Historische Roman*, p. 400.

Ao refazer historicamente o percurso de *O Romance Histórico*, reencontramos o mesmo Lukács que já jovem aspirava estar em casa e aclimatar a alma em uma pátria, e que também precocemente intuía que "em um mundo cerrado" a alma não mais podia respirar. A necessidade parece vir do mesmo paradoxo, mas agora a tentativa de salvar de alguma forma "a imanência do sentido" surge historicizada e abandona a Grécia como "pátria transcendental". No lugar, o autor localiza uma reconciliação provisória entre o homem e o mundo em uma memória constitutiva que liga o presente vivo ao passado ainda vivo. A Grécia é o passado morto. A Revolução Francesa, a "recordação criativa", que capta e subverte o objeto¹⁴: uma relação temporal em que há o encontro e a inclusão do objeto. Dessa maneira, o autor busca reatar radicalmente forma e história. Tal momento singular coincide com o surgimento do gênero romance histórico, denominado clássico, permitindo à forma uma ressurreição da essência" ao reatualizar as leis gerais da grande obra épica"¹⁵. Agora, cabe investigar, propõe Lukács em 1936, diante da percepção da volta de um novo heroísmo e da possibilidade aberta para a compreensão do todo, qual o segredo que está em jogo neste retorno.

A partir deste marco, a forma atende, em *O Romance Histórico*, a uma conquista do sentido que se dá na concretude das relações sociais e não mais em categorias unívocas do pensamento. A correta apreensão do sentido da forma romanesca decorre de um acompanhamento temporal conectado com a evolução histórica da sociedade. A crítica literária pode, agora, ser pensada nos quadros de uma história social da literatura. *O Romance Histórico*, escrito em Moscou, inscreve-se, pois, no contexto da luta contra o nazismo e da Guerra Civil Espanhola, mas também nos debates sobre a arte de vanguarda e a arte proletária ou socialista, que ligavam por essa via literária Moscou a Berlim. Ao mesmo tempo Lukács afasta-se do "realismo socialista" – tese vitoriosa no Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos, em 1934 – e das tendências formalistas presentes no percurso da literatura ocidental que vai do naturalismo ao surrealismo. Esse duplo distanciamento colocava-o em uma rota invertida que o conduzia ao século XIX e ao realismo.

No prefácio que escreveu em 1962, para uma nova edição de *A Teoria do Romance*, o autor delimita a distância conceitual entre essa primeira abordagem do tema e o seu trabalho posterior em *O Romance Histórico*. Em *A Teoria do Romance* Lukács reconhece que buscava "uma dialética universal dos gêneros fundada historicamente,

¹⁴ LUKÁCS, *A Teoria do Romance*, p. 134.

¹⁵ *Idem*, *Der Historische Roman*, p. 400.

baseada na essência das categorias estéticas, na essência das formas literárias — dialética esta que aspira a uma vinculação entre categoria e história ainda mais estreita do que encontrara no próprio Hegel” e que não efetivou tal intento por insuficiências metodológicas. Em *O Romance Histórico*, ao contrário, “só uma década e meia mais tarde foi-me possível — já em solo marxista, é claro — encontrar um caminho para a solução. Quando nós, com M. A. Lifschitz, em oposição à sociologia vulgar da mais variada proveniência do período stalinista, tencionávamos desentranhar e aperfeiçoar a genuína estética de Marx, chegamos a um verdadeiro método histórico-sistemático. *A Teoria do Romance* permaneceu ao nível de uma tentativa que fracassou tanto no projeto quanto na execução, mas que em suas intenções aproximou-se mais da solução correta do que o eram capazes seus contemporâneos”¹⁶.

* * *

Aparentemente *O Romance Histórico* sugere mais um retrocesso do que uma atualização de *A Teoria do Romance*, uma vez que Lukács intensifica o diálogo com a tradição dos gêneros literários, o que conduziria a uma estética normativa. Mas uma leitura atenta permite acompanhar não só limites, distinções e classificações, mas a problematização do surgimento e desaparecimento dos gêneros. Pois o autor, criticando uma teoria classificatória natural das categorias poéticas, visa estruturar uma estética histórica dos gêneros, contra um modelo abstrato, intemporal e universal. Falar em estética marxista e não mais em Filosofia da arte, como em seus textos de juventude, significa aprofundar a historicização e combinar uma pesquisa indutiva da observação das obras com uma abordagem teórica onde as proposições são deduzidas de uma teoria da literatura. Nada mais afastado, portanto, de seu pensamento que uma teoria como a de Brunetière, na qual os gêneros seguem um modelo biológico de evolução, na medida em que são dotados de mecanismos internos de regulação, responsáveis pelo auge e decadência de um gênero¹⁷. Só através da historicização, pela diferenciação, sustenta Lukács, é possível colocar

¹⁶ LUKÁCS, *A Teoria do Romance*, p. 13.

¹⁷ BRUNETIÈRE, F. *La Doctrine Évolutive et l'Histoire de la Littérature*. Paris, 1899. Cf. SCHAEFFER, J.-M. *Qu'est-Ce Qu'un Genre Littéraire?* Paris, Seuil, 1989, p. 55.

as bases de uma epopéia moderna e não desautorizá-la por definitivo. Em 1948, no artigo "Thomas Mann e a Tragédia da Arte Moderna", o filósofo esclarecia o ponto de vista do romance moderno: "esse problema só pôde ser colocado artisticamente pela primeira vez depois que a literatura se tornou consciente da historicidade dos eventos epicamente representados"¹⁸. Se em Aristóteles o épico se dá fora do tempo, como defende Goldschmidt, o romance moderno é uma presença que se dá no tempo, permitindo uma reflexão sobre a consciência da temporalidade¹⁹. Vejamos como.

O tema já havia sido abordado em *A Teoria do Romance*, onde Lukács, fortemente marcado pelo primeiro romantismo e pelas análises de F. Schlegel, tangenciava as transformações históricas dos gêneros²⁰. A estrutura desse texto inovador, contudo, operava em seu núcleo com a relação entre a literatura épica e a dramática, para defender a tese central, que será retomada em *O Romance Histórico*, de que o romance não seria um gênero distinto, mas uma nova "objetivação" da literatura épica. Assim, se não havia uma abordagem histórica na obra, havia referências a um "dever transcendental ao qual corresponderia uma sucessão essencial de formas: epopéia, tragédia, filosofia, romance"²¹. Nesta direção, Lukács procurava pensar o romance em um momento onde não havia mais coincidência entre história e filosofia da história nem a possibilidade de uma periodicidade filosófica, ou seja, um momento de maturidade frente à "infantilidade normativa da epopéia". Contudo, tal impossibilidade não significava a morte absoluta do sentido, pois a forma romance, ao "incorporar as fendas e os abismos" da vida, "edifica sua totalidade secreta", na medida em que "toda forma é a resolução de uma dissonância fundamental da

¹⁸ LUKÁCS, G. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 212.

¹⁹ Cf. GOLDSCHMIDT, V. *Temps Physique et Temps Tragique Chez Aristote*. Paris, Vrin, 1978.

²⁰ Cf. SZONDI, P. "La Théorie des Genres Poétiques Chez Schlegel". In: *Poésie et Poétique de l'Idéalisme Allemand*. Paris, Gallimard, 1974. O autor mostra que em Schlegel há rudimentos de uma nova poética, de uma teoria filosófica dos gêneros. Neste autor, pela primeira vez, uma sistematização dos gêneros supõe a historicização das obras de arte, isto é, que "os gêneros poéticos não valem para a poesia moderna, só para a clássica".

²¹ Cf. GOLDMANN, L. "Introduction aux Premiers Écrits de G. Lukács". In: *La Théorie du Roman*. Paris, Gallimard, 1989, p. 177.

existência, um mundo onde o contra-senso parece reconduzido a seu lugar correto, como portador, e como condição necessária do sentido"²².

A mesma problemática é reatualizada na década de 1930, a partir das inferências explicitadas no artigo "Narrar ou Descrever" e desenvolvida com mais abrangência em *O Romance Histórico*. Neste artigo de 1936, Lukács volta a problematizar as mudanças que ocorreram no gênero épico, mas agora intensificando um olhar seletivo pela defesa intransigente da necessidade de critérios definidores para a arte, destacando contudo que a "valoração estética não pode ocorrer separadamente da valoração histórica". Nada mais pertinente, portanto, para Lukács, do que enfrentar o fascismo cultural, o germanismo contemporâneo, revendo a história da literatura — principalmente a da Alemanha — o que faz em *Goethe e sua Época* (1936) e, após *O Romance Histórico*, na *Breve História da Literatura Alemã* (1944), a partir dos elementos históricos modelares de uma literatura "progressista".

Nesta direção, Lukács retoma, nos anos 30, como ponto de partida, a mesma pergunta feita por Goethe no século passado — "quando e onde pode nascer um autor clássico nacional?", enfrentando igualmente o problema conceitual da arte clássica e sua relação com as "determinações externas"²³. Enquanto Goethe apelava para uma unidade entre "grandes acontecimentos nacionais" e um espírito também nacional, capaz de "simpatizar tanto com o passado quanto com o presente", Lukács, ao historicizar, pretende fundamentar o movimento contraditório pelo qual o romance histórico tenta "ultrapassar" os limites do classicismo. Tal desvio se dá não só pelo afastamento do romantismo e da tese central da interpenetração dos gêneros e sua inevitável dissolução, como pela elaboração de um referencial conceitual e histórico com o qual a língua lukácsiana refutará boa parte da arte moderna do século XX. O gênero, portanto, não é apenas um "modelo de escritura", ou "modo de enunciação" ou um "horizonte de expectativa"²⁴, nem uma "codificação historicamente atestada

²² LUKÁCS, *A Teoria do Romance*, p. 61.

²³ *Idem. Goethe et Son Époque*. Trad. de Lucien Goldmann. Paris, Nagel, 1949, p. 88. Cf. "Poesia Épica e Poesia Dramática", Carta de Goethe a Schiller de 23/12/1797. In: GOETHE, J.W. *Écrits sur l'Art*. Paris, Klincksieck, 1983, p. 99-122.

²⁴ JAUSS, H.R. "Littérature Médiévale et Théorie des Genres". In: *Théorie des Genres*. Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 65-8. H.R. Jauss, por sua vez, procura afastar-se da teoria da *Widerspiegelung* mas continua pensando a historicidade da poética dos gêneros e a temporalização da noção de forma. Salienta, contudo, que a teoria dos gêneros passa oficialmente para o segundo plano quando ocorre a confluência entre a crítica de Croce, que reduz a questão dos

de propriedades discursivas”, como define Todorov²⁵. Ciente das pesquisas empreendidas neste tema, Lukács não corrobora a tendência que estrutura o gênero apenas por sua dimensão lingüística, mas vê nele a possibilidade de apreender, na intersecção entre o plano das categorias e o da história, como a realidade moderna em transformação está sendo formalizada pela concretização de critérios diferenciadores. Sendo uma reflexão sobre o momento histórico, a crítica que tem por base conceitual a relação entre os gêneros permite, no mesmo movimento, a apreensão da obra e dos referenciais formais que possibilitam um juízo estético, isto é, a possibilidade crítica de “discernir a verdade da forma dramática e da romanesca”²⁶.

Lukács não parte, portanto, de um grau zero da teoria estética, nem só das formulações modernas de Goethe e Schiller, mas da crítica que o idealismo alemão fez à estética antiga de fundo aristotélico. Tal procedimento é frutífero na medida em que, a seu ver, a estética antiga já possuía princípios conscientes de composição, que não são agora totalmente negados, mas repostos nesta leitura crítica da tradição aberta com a *Poética*, de Aristóteles, o que significa destacar, no contexto moderno, como “as velhas leis da poesia épica foram atualizadas”.

Inicialmente, portanto, é possível perceber que o diálogo com o corpo conceitual antigo já é mediatizado pelas proposições do pensamento moderno alemão sobre os gêneros e pela problemática da totalidade que passa a envolver tal temática. Não temos aqui uma exegese exaustiva dos conceitos antigos, nem um saudosismo de uma volta às origens, mas a retomada dos problemas tal como colocados na modernidade. Isso explica por que é operada na obra uma passagem tão abrupta de Aristóteles e dos antigos para Hegel, considerado por Lukács a grande síntese do pensamento moderno sobre a arte. Se o que se quer é destacar a “ação recíproca entre o drama e o romance que se produz na época moderna”, F. Schlegel é a referência inicial pela sua investigação sobre as condições de possibilidade de uma teoria dos gêneros de base historicista. É deste limite – que já apontava para uma supressão da divisão da poética em gêneros, indica Szondi – que é problematizada a

gêneros a um ceticismo nominalista, e o “nascimento da estilística moderna, que estabelece ao mesmo tempo a autonomia da obra de arte”. Tal intersecção marca o afastamento entre a história e a crítica literária. A despeito disso, Jauss defende a adoção do princípio da historicização do conceito de forma, mas inscrito em uma história da recepção das obras de arte.

²⁵ Cf. TODOROV, T. *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.

²⁶ LUKÁCS, *Der Historische Roman*, p. 119; trad., p. 108

questão do gênero único e das linhas tênues que passam a separar, então, um gênero do outro²⁷. Mas é, sem dúvida, de Hegel o referencial conceitual mais consistente, segundo Lukács, na exata medida em que sua concepção estética apreende a forma não como um dado unilateral da razão, mas um momento onde o conceito de gênero (*Gattung*) é produzido na própria história; nas palavras de Lukács, "com Hegel a totalidade representada pelo autor épico é a de uma fase da evolução histórica da sociedade humana"²⁸.

O procedimento metodológico nutre-se do referencial antigo apenas como ponto de partida, já que seu substrato consiste, diferentemente, em colocar uma solução – o gênero romance moderno – e ir em busca da aporia – no caso material – e vê-la produzindo suas determinações historicamente. Assim se compreende melhor por que Lukács inverte duas seqüências conceituais. Na antigüidade, a epopéia homérica e a tragédia clássica pertenciam a épocas diferentes e mesmo com afinidades, sublinhadas por Aristóteles, geraram formas singulares e sucessivas, na medida em que o desenvolvimento da epopéia, na história da literatura grega, precedeu o da tragédia. Já o desabrochar do romance, na fase moderna, é precedido, no esquema lukácsiano, pelo do drama, rompendo-se, assim, ao mesmo tempo, com a seqüência antiga epopéia-tragédia e com a moderna, de matriz hölderliniana e hegeliana, que destaca a evolução dando-se entre épico-lírico-drama. A segunda alteração verifica-se pela existência de uma ação recíproca entre o drama e o romance e não entre o épico e o lírico.

O Drama e o Romance

A primeira elaboração moderna do problema do gênero romance surge com Goethe e suas três "formas naturais de poesia" (*Naturformen*), prolongando-se na teoria do romance de F. Schlegel, ou seja, no campo da estética dos gêneros e não mais da poética e retórica dos gêneros. Contudo, Goethe estabelece uma oposição entre as formas naturais de poetizar (*Dichtweisen*) e os gêneros poéticos derivados dessas formas (*Dichtarten*), entre eles o romance; ou seja, entre as atitudes do poeta – no épico, narrar claramente, no lírico, ser transportado pelo entusiasmo, no drama, agir pessoalmente – e as formas decorrentes e contingentes como o romance, a balada, ou a sátira. Para Lukács, apesar de inovadoras, estas reflexões conceituais são genéricas,

²⁷ Cf. SZONDI, *Poésie et Poétique de l'Idéalism Allemand*, p. 130.

²⁸ LUKÁCS, *Der Historische Roman*, p. III; trad., p. 101.

dominadas por determinações antropológicas, principalmente na problematização da forma romance. O idealismo alemão, notadamente Hegel, esclareceu pela primeira vez a relação sugerida por Goethe entre *Dichtweisen* e *Dichtarten*, ao historicizar o conceito, acentuando o gênero (*Gattung*) no qual a característica central é desentranhada da própria obra de arte. Para Lukács, é pois com Hegel que se produz a mais ampla abordagem da questão da forma literária, incluindo evidentemente o romance, entendido como uma categoria conceitual que enforma a realidade e que pode ser sintetizada na sua célebre afirmação: "o romance, essa epopéia burguesa moderna"²⁹.

Ora, é possível perceber que *O Romance Histórico* pretende ser especialmente um comentário a esse enunciado hegeliano. O que não é pouco, pois tal proposição resume, segundo Lukács, o ponto alto da estética idealista alemã, isto é, o momento no qual a análise da distinção entre as formas engendra ao mesmo tempo uma reflexão historicizante e sistemática, ou seja, uma estética que se apresenta inseparável de uma filosofia da história. Interessa particularmente a Lukács, portanto, descrever como se dá tal imbricamento, mas também perceber seus limites.

Em primeiro lugar, Lukács reproduz algumas determinações presentes em Hegel e só muito lentamente vai adicionando argumentos próprios, visando ampliar o conceito de romance burguês. Assim ocorre com o ponto de partida da argumentação, o da diferenciação entre a arte épica e a dramática, que permitirá, ao autor, esboçar a evolução histórica dos gêneros, graduando suas fases pela relação dessas formas com a história.

No fundo, sua argumentação visa demonstrar por que a experiência histórica, ao se manifestar na literatura, no início do século XIX, produziu o romance histórico e não o drama histórico³⁰. Assim, Lukács destaca na argumentação hegeliana a seguinte oposição: o épico figuraria a "totalidade dos objetos", enquanto ao drama caberia a "totalidade do movimento". Podemos ler na *Estética* essa diferenciação: a epopéia, "quando narra alguma coisa" apresenta inumeráveis ramificações pelas quais contacta com o mundo total de uma nação ou de uma época. É portanto o conjunto da concepção do mundo e da vida de uma nação que, apresentado sob a forma objetiva de acontecimentos reais, constitui o conteúdo e determina a forma do épico

²⁹ Cf. "Notes et Dissertations au Sujet du Divan Oriental-Occidental". In: GOETHE, *Écrits sur l'Art*, p. 238-43.

³⁰ LUKÁCS, *Der Historische Roman*, p. 108; trad., p. 98.

propriamente dito"³¹. Já o drama "apresenta uma interioridade na sua realização exterior"³².

Como bem destaca Lukács, o épico não representa em Hegel a autonomia do mundo dos objetos, mas a unidade estabelecida entre a ação individual e a "totalidade do mundo". Se o acontecimento épico só pode ser descrito em uma dimensão individual, deve-se ressaltar, contudo, diz Hegel, "que esta ação só encontra as condições dos conflitos que marcam a sua realização e as de seu desenlace, no seio de uma comunidade nacional e de sua substancial totalidade, com toda a variedade dos seus caracteres, situações e acontecimentos"³³. Neste sentido, é na exposição épica e não na dramática, complementa Hegel, que é possível reconhecer o poder da necessidade, do *Fatum*, das circunstâncias, isto é, o destino: "mas a poesia épica tem por tema a existência total, com toda a necessidade que a condiciona, de modo que não resta ao indivíduo mais do que conformar-se ou não com este estado substancial, e, tanto num caso como no outro, suportar todas as conseqüências da sua decisão"³⁴.

A poesia dramática, por sua vez, é caracterizada em Hegel como uma fase mais elevada da arte, síntese entre o épico e o lírico, formando uma nova totalidade. A tragédia revê a objetividade épica em um plano mais elevado, onde a ação se apresenta na "totalidade da sua realidade exterior e interior". Desta forma, a fatalidade das circunstâncias exteriores é suplantada pela ação que agora se apresenta como a realização da vontade das personagens. A "ação", diz Hegel, "aparece como ação, isto é, como realização de intenções e fins"³⁵.

Afastando-se, portanto, do quadro geral que a narrativa épica exige, concentrada em acontecimentos do passado, o drama apresenta esse mesmo quadro em estado de "redução e simplificação", propondo-se a figurar uma ação "presente e real". Recorre, assim, de forma mediatizada à "presentificação" que a concentração lírica produz. Não se trata de uma percepção individual e acidental, mas do típico, através do qual a "ação dramática alcança a realização do racional e do verdadeiro". Eis aí o ponto nodal reexaminado por Lukács. Pois o que caracteriza efetivamente a forma dramática

³¹ HEGEL, G.W.F. *Estética*. Lisboa, Guimarães Editores, 1993, p. 573.

³² *Id.*, *ibid.*, p. 631.

³³ *Id.*, *ibid.*, p. 596.

³⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 586.

³⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 631.

é, da mesma forma que na epopéia, a necessidade de uma totalização, produzida não na descrição minuciosa, mas na "colisão" dramática, centro em torno do qual gira a figuração do movimento³⁶.

Como Lukács considera a evolução da poesia grega, que está na base da distinção de Hegel? Seguindo a mesma inflexão hegeliana que privilegia a tragédia grega como forma superior de manifestação da arte?³⁷ Ou, numa postura filosófica anticlassicista como a de F. Schlegel e do primeiro romantismo, privilegiando a epopéia e sua manifestação moderna, o romance?³⁸

Ao que tudo indica, Lukács segue a segunda tendência, a mesma de *A Teoria do Romance*, mas com outros encaminhamentos e resultados. Em primeiro lugar, o autor

³⁶ Em *A Teoria do Romance*, p. 36-8 e 66, Lukács observava que a forma dramática procura dar forma à "totalidade intensiva da essencialidade", mesmo em um mundo problemático. "O drama permanece à margem da vida", conservando muitas de suas características.

³⁷ No final da *Poética*, Aristóteles enfrenta a questão da superioridade da tragédia, contra a tese platônica, não pela via histórica, mas pelo critério do efeito sobre o público: "Mas a tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopéia e a melopéia e o espetáculo cênico, que crescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios. Possui, ainda, grande evidência representativa, quer na leitura, quer na cena; e também a vantagem que resulta de, adentro de mais breves limites, perfeitamente realizar a imitação. (...) Além disso, a imitação dos épicos é menos unitária". ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. Col. "Os Pensadores". São Paulo, Abril Cultural, 1979, p. 268, 1462a. Platão desmerecia a tragédia, diferencia Goldschmidt, por ser uma arte de efeito enganoso e destinada aos rudes. Cf. GOLDSCHMIDT, *Temps Physique et Temps Tragique chez Aristote*, p. 394.

³⁸ Na leitura que faz dos fragmentos de F. Schlegel, Szondi aponta para a elaboração de uma análise do romance derivada de fundamentos filosóficos e não da história literária grega. Para Schlegel, o romance é uma forma artificial e não natural e nesse sentido ele "é chamado a reunir de novo todos os gêneros da poesia". SZONDI, *op. cit.*, p. 132-42. Historicizada por Schlegel, a epopéia adquire um novo valor, estruturando a síntese entre o objetivo e o subjetivo e formando um gênero único. Hegel retoma a seqüência proposta por Schlegel, mas da seguinte forma: a poesia épica, clássica e objetiva corresponde à juventude das nações e ao domínio da escultura; o lirismo subjetivo, ao apogeu das civilizações; com a pintura e o drama, síntese do objetivo e do subjetivo, do épico e do lírico, teríamos a arte da época moderna. Cf. MADELÉNAT, D. *L'Épopée*. Paris, PUF, 1986, p. 116.

revê dialeticamente as teorias consideradas idealistas do drama e sua relação com a definição do romance. Ora, tal revisão se justifica pela necessidade intrínseca do método lukácsiano de historicizar o próprio sistema hegeliano, única via de acesso a uma caracterização efetiva e conseqüente do gênero romance. Nesse caso, a objeção crítica recai na idéia de que a forma drama, segundo a análise hegeliana, integra e ultrapassa necessariamente os outros gêneros. Para Lukács, o drama aparece não como ponto final de um percurso ascensional em direção à perfeição, mas descontinuamente e sempre no curso do tempo, como "o reflexo artístico de uma sorte de fatos vitais"³⁹, ou seja, sempre historicamente acompanhando grandes rupturas. Por sustentar a supremacia do drama, Hegel acabava desdenhando o gênero romance, apresentado como parcialmente deslocado e incompleto.

Sabemos que Hegel dedica pouca atenção à forma romanesca. As poucas considerações estão localizadas na parte final das determinações da poesia épica, concentrando-se na seguinte definição: no romance vemos reaparecer, diz Hegel, o "pano de fundo de um mundo total e a descrição épica dos acontecimentos. Mas ao romance falta a poesia do mundo primitivo, que é a fonte da epopéia. O romance, no sentido moderno da palavra, pressupõe uma realidade já prosaica e no domínio da qual procura, na medida em que este estado prosaico do mundo o permite, restituir aos acontecimentos, assim como às personagens e aos seus destinos, a poesia de que a realidade os despojou"⁴⁰.

Para Lukács, o essencial foi apreendido e está presente na argumentação, ou seja, a idéia de que o romance define-se por uma desqualificação, por uma falta em relação à epopéia clássica. Mas, argumenta Lukács, o romance não pode mais ser meramente deduzido das formas clássicas antigas, e sim entendido na sua singularidade formal e histórica. Isto é, a evolução dos gêneros necessita de uma nova periodização conceitual que estabeleça a distância histórica, marcando as diferenças e permitindo uma atualização das relações entre a epopéia e drama. Eis o núcleo conceitual de *O Romance Histórico*.

Como vimos, trata-se de rever o pressuposto do argumento hegeliano, isto é, a idéia de que a aparição da poesia dramática significa uma fase mais elevada da arte, pois coincide com o desaparecimento e síntese dos gêneros épico e lírico e por ser o "produto de uma vida nacional bastante desenvolvida"⁴¹. Ora, inversamente, Lukács,

³⁹ LUKÁCS, *Der Historische Roman*, p. 167; trad., p. 153.

⁴⁰ HEGEL, *op. cit.*, 598.

⁴¹ *Id.*, *ibid.*, p. 630.

partindo da aproximação marxista entre desenvolvimento dramático e a idéia de revolução, não localiza tal via ascendente; ao contrário, o que vê é uma aparição descontínua, não obstante persistente do drama. Nesse sentido, a história do drama não descreve uma linha epifânica, na medida em que se trata de uma reflexão contínua que dá conta das "gêneses da forma dramática", em outras palavras, desta continuidade que se manifesta sempre descontinuamente.

Diante disso, Lukács mediatiza, em relações nem sempre claras, argumentos conceituais, intrínsecos à forma, com outros, históricos. De um lado, delimita com precisão as balizas temporais: "os grandes períodos de desenvolvimento da tragédia coincidem com as grandes mudanças históricas da sociedade humana". O primeiro momento seria o da tragédia grega relacionada com a gênese da pólis grega; o segundo ocorreu com o surgimento da tragédia moderna com Shakespeare, figurando a decadência do feudalismo e o nascimento da sociedade de classes. E o último, já com alterações formais marcantes, com Goethe, Schiller e Pouchkine, emergindo da crise que explodiria na Revolução Francesa.

O que há de essencial e convergente nestas aparições é a necessidade que se apresenta para os sujeitos históricos de figurar dramaticamente, nestes momentos, o caráter contraditório da vida. Mas, adverte o autor, a relação entre gênese do drama e revolução nunca é mecânica e direta, pois a forma aparece muitas vezes em "estágios intermediários" de uma crise. Isso porque a forma entra em vigor para atender de certo modo a uma demanda da vida "interior" do gênero humano. São os "fatos vitais" que operam uma "atmosfera de necessidade" na qual se coloca a exigência da forma dramática.

Por outro lado, porque o drama busca produzir no público o efeito de presente, ou seja, o "espectador deve fazer a experiência do conflito dramático diretamente", o herói é mais histórico e o "anacronismo necessário", tal como postulado por Hegel, mais premente⁴². De tal forma que, ao ocupar o primeiro plano da narrativa, a individualidade do herói dramático torna-se o centro de uma "colisão concreta", na qual se estabelece dramaticamente uma convergência entre suas paixões pessoais e o conteúdo objetivo dos conflitos. Eis o herói dramático, neste aspecto claramente amparado pela definição hegeliana de indivíduo histórico-universal, no qual "seus próprios alvos particulares abraçam o substancial".

Enquanto Hegel teria destacado na exposição dramática uma figuração predominantemente subjetiva, Lukács releva a noção de convergência/coincidência, termos historicamente modulados e ancorados em uma manifestação de fortes traços

⁴² LUKÁCS, *Der Historische Roman*, p. 183; trad., p. 168.

exteriores. Como ponto culminante e exaltado da concretude, "pois a figuração dramática coloca o homem, como ser social e moral, mais vigorosamente no centro das coisas que a obra épica"⁴³, o drama deve "realizar uma concentração intelectual e uma recapitulação (*Zusammenfassung*) na qual todos os momentos que fazem do destino deste ser humano um destino geral, podem ser manifestados diretamente"⁴⁴. O drama, assim posto, tem um caráter público, seja pelo seu efeito imediato sobre o espectador, seja pela capacidade de reviver no presente os conflitos passados. Por outro lado ele é, segundo Lukács, mais antropológico do que histórico, revivendo, em função das exigências de sua própria figuração, traços mais permanentes e regulares do que diferenciadores⁴⁵.

Demarcada a diferença, percebe-se que esta reatualização da definição hegeliana atende a uma exigência central: a de sugerir a impossibilidade do drama, após seu último apogeu na obra shakespeariana. Como vimos, para Lukács, no final do século XVIII, o drama tenta ressurgir na produção da *Aufklärung*, destacadamente com *Götz von Berlichingen* e *Egmont*, de Goethe, com *Wallenstein*, de Schiller, e *Boris Godounov*, de Pouchkine. E, com efeito, esta é a fase na qual o drama alcança sua melhor dimensão histórica. E, por outro lado, neste momento elabora-se a mais ampla, segundo Lukács, concepção teórica sobre o drama e sua relação com a História. Goethe, Hegel, Pouchkine, Béliński defendem que a fidelidade histórica do escritor consiste na fiel reprodução artística das grandes colisões, das grandes crises e das tendências da história.

Mas, paradoxalmente, as "condições históricas não são mais favoráveis ao drama", tendência que conduz, no limite, à dissolução da própria forma dramática. O drama tende a desaparecer com o desenvolvimento da divisão do trabalho e, com a concretização de uma fratura entre o público e o privado, desatualizam-se, ao mesmo tempo, as antigas figurações sobre o passado, alicerçadas em heróis ativos. Desta

⁴³ LUKÁCS, *Der Historische Roman*, p. 159, trad., p. 146.

⁴⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 139, trad., p. 128.

⁴⁵ Suzanne Guellouz, em seu ensaio sobre o diálogo, observa que a preponderância deste gênero de comunicação na literatura ficcional e filosófica coincide com os períodos históricos de crise, onde a "vida coletiva era preponderante". Dessa forma, pode-se anotar uma correspondência entre o auge da tragédia e o uso sistemático da forma do diálogo e comparar uma periodização com propósitos lingüísticos e não históricos, mas que coincide com a de Lukács. Cf. GUELLOUZ, S. *Le Dialogue*. Paris, PUF, 1992, p. 262.

forma, as condições de possibilidade da exposição dramática são atingidas em sua raiz.

Contudo, para Lukács cabe ao historiador não apenas decretar a derrocada do gênero, mas perceber que se está diante de um momento histórico por excelência de transformação formal, onde o drama passa por um processo de "refundição (*Umarbeitung*) de seus materiais"⁴⁶, visando corresponder à necessidade de figurar uma nova realidade.

Portanto, acentua Lukács, a dissolução da forma dramática fica por ora adiada, na medida em que, antes da derrocada final, o drama sobrevive em uma nova expansão ou, mais precisamente, em um deslizamento em direção à epopéia, resultando desta mutação formal o romance moderno e histórico. E aqui o filósofo húngaro emancipa-se do referencial hegeliano, pois a mutação não significa apenas um deperecimento formal, mas a elaboração de uma forma "superior", isto é, uma formalização capaz de receber um conteúdo novo, na qual se dá a apreensão dos fundamentos materiais de uma dada época. Não se está diante, nesta perspectiva, de um "gênero bastardo", como observou Baudelaire, mas de uma formalização com filiações históricas muito bem definidas⁴⁷.

O Romance Histórico

Do ponto de vista da estrutura, o romance diferencia-se pela sua tendência obsedante de atingir uma dimensão épica. Em outros termos, o romance deve ser para o mundo moderno, seguindo a proposição hegeliana, aquilo que a epopéia foi para o mundo antigo. Lendo e comentando Hegel, Lukács acrescenta que frente a um complexo e intrincado processo histórico, o romance busca falar da "totalidade dos objetos", mas sem omitir nenhuma ramificação desta mesma realidade. Daí a "extensão sem limites" que caracteriza a descrição minuciosa de todos os conflitos e tendências. E a intenção

⁴⁶ LUKÁCS, *Der Historische Roman*, p. 170; trad., p. 157.

⁴⁷ Peter Szondi, em sua *Teoria do Drama Moderno*, salienta a mistura de gêneros ao mostrar que realmente no século XIX a epopéia aparece em cenas dramáticas na forma do romance. Mas Szondi ressalta que a singularidade do trágico consiste em uma inadequação frente ao tempo. "O drama antigo se constitui pela renúncia da representação épica (...); o passado enquanto tal é inacessível ao presente dramático. O trágico não está ligado aos detalhes, ele transcende o desenvolvimento temporal". In: *Théorie du Drame Moderne*. Lausanne, L'âge d'homme, 1986, p. 26.

de apreender os conflitos não "em-si", como no drama, mas "aparecendo nas suas conexões sociais objetivas largamente desdobradas, como fazendo parte de um grande desenvolvimento social"⁴⁸.

O romance, assim, torna-se mais histórico que o drama, na medida em que procura ir além do conflito central, em direção ao "mundo total", ao antes e ao depois dos acontecimentos, permitindo a figuração de todas as interações produzidas nestas grandes crises históricas. "O romance opõe à historicidade geral da essência de uma colisão, a historicidade concreta de todos os detalhes"⁴⁹. Nesta periodização que faz coincidir drama e romance, Schiller e Goethe representariam o ponto de mutação com um drama histórico de forte tratamento épico, descrevendo as crises que antecederam a Revolução Francesa. Enquanto Scott e Balzac já seriam claramente autores de romances históricos, nos quais figurariam as tendências e configurações do pós-Revolução Francesa. Distanciamentos que são a solução, no plano da forma literária, do problema Revolução Francesa, isto é, a "verdade histórica desta crise".

Em função disso, o autor ressalta que, mesmo com a forte influência do drama, não se deve separar o romance histórico dos destinos do romance em geral. A forma clássica do romance histórico nasce do romance social do século XVIII. Em suas palavras, "o desenvolvimento do romance social torna possível o romance histórico, e de outro lado, o romance histórico transforma o romance social em uma autêntica história do presente"⁵⁰.

Há, em contrapartida, uma tendência dramática no romance. Não se trata de uma superação com conservação, mas de uma "migração" de tendências dramáticas de dimensões antropológicas – estranhas à primeira vista ao historicismo radical de Lukács –, de persistências subjetivas engendradoras, por isso, de gêneros "problemáticos"⁵¹. Tal é o caso do romance: "se as condições preliminares não estão presentes na vida social, acentua Lukács, para que as tendências dramáticas se

⁴⁸ LUKÁCS, *Der Historische Roman*, p. 173; trad., p. 159.

⁴⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 182; trad., p. 167.

⁵⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 205; trad., p. 189.

⁵¹ Em *História e Consciência de Classe*, Lukács aborda o tema da manutenção de algumas formas artísticas em outras formações sociais: "Esta validade estável da arte, a sua essência inteiramente supra-histórica e supra-social na aparência radica, porém, no fato de nela se desenrolar sobretudo uma confrontação com a natureza. E se, como salientávamos, também essas relações se encontram socialmente condicionadas, embora mudem por isso com a transformação da

elevem até um verdadeiro drama, elas amanhecerão em outras direções. De um lado, elas tornarão a forma dramática problemática, de outro introduzirão os elementos dramáticos em outras formas literárias. Goethe e Schiller foram os primeiros a estabelecer a influência recíproca entre a forma épica e a dramática, como a característica essencial da literatura moderna. Depois Balzac (...) coloca em evidência que o caráter dramático é o signo distintivo do novo tipo de romance"⁵².

Na direção inversa da epopéia, a tendência dramática no romance é positivada por Lukács, pelo menos em sua fase inicial (clássica), pois possibilita à narrativa não apenas descrever a multiplicidade dos conflitos, mas fazer do romance a pré-história do presente. Em outros termos, o que define a exposição balzaquiana, por exemplo, é o movimento pelo qual "o acidental é elevado ao plano da necessidade" através da possibilidade de "distinguir e reagrupar" o material, permitindo assim que o acontecimento seja vivenciado. Ao ressaltar a concentração dramática da estrutura épica, Lukács acrescenta: "Com o nascimento do romance social moderno a necessidade de uma tal intensificação da ação épica torna-se mais premente. Pois as relações recíprocas entre a psicologia dos homens e as circunstâncias econômicas e morais de suas vidas tornam-se tão complexas que é necessária uma larga descrição dessas circunstâncias, uma larga figuração dessas relações recíprocas para fazer aparecer o homem como filho concreto de seu tempo"⁵³.

O efeito da obra sobre o leitor decorre, para Lukács, da ação, no texto, do elemento típico. Este é o elemento dramático presente no romance, ou seja, a unidade e concentração imprescindíveis ao engendramento de uma direção dada ao movimento caracterizado. Diferentemente do drama shakespeariano, o típico de um personagem no romance histórico do século XIX "aparece lentamente, emergindo na superfície somente por etapas de conjunto"⁵⁴, permitindo a apreensão do nascimento e da morte de uma tendência. "A maior envergadura do romance consiste no fato de que

sociedade, elas têm contudo no seu fundamento relações que, em si mesmas, face à mudança ininterrupta das formas puramente sociais, possuem uma aparência de "eternidade" subjetivamente válida (...) pois que a sua alteração exige transformações sociais ainda mais profundas, que marcam a separação entre duas épocas". Paris: Les Éditions de Minuit, 1960, p. 245.

⁵² LUKÁCS, *Der Historische Roman*, p. 149; trad., p. 137.

⁵³ *Id.*, *ibid.*, p. 49; trad., p. 41.

⁵⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 168; trad., p. 155.

seu objetivo principal é o desenvolvimento amplo e progressivo dos caracteres – por oposição à explosão dramática de atributos já presentes em um só caráter – o que dá uma maior concentração e uma nova acentuação ao típico, que devia ser bem estranho a Shakespeare”⁵⁵.

Por outro lado, a narrativa estruturada em torno do diálogo procura não só reproduzir uma estrutura dialética de linguagem – a verdade, não de acordo consigo mesma, mas com o outro – mas figurar a luta de classes, ou seja, “o debate direto na conversação, dos contrários que se chocam”⁵⁶. O diálogo, por ser um tipo de interação verbal, permite não só o reconhecimento da alteridade, como o acompanhamento da produção do sentido, o vir-a-ser dele. De outro lado, o diálogo necessita do tempo, de uma duração e de um ritmo, incluindo, assim, as modalidades da persuasão, ou seja, a dramatização das idéias. Lukács não descarta totalmente deste caráter retórico e dinâmico do diálogo ao comentar o papel da ironia na estruturação do romance. E ressalta o seu caráter de instrumento ideal para figurar sucessões: sua capacidade de apresentar sucessivamente as diversas faces do problema, procurando resolver as dificuldades em uma sucessão⁵⁷.

Ora, Lukács tenta tirar todas as conclusões desta interpenetração entre drama e forma épica. De um lado, tal “distorção” formal não é um desregramento, nem a “arte total” preconizada pelos românticos, síntese total de todos os gêneros, mas a formalização que corresponde à fase da sociedade burguesa desenvolvida, isto é, a duplicação formal que reproduz o fenômeno social de velamento que ocorre nas complexas relações entre os indivíduos e o grupo e que corresponde a uma forma dramática que deve “aparecer”, também, necessariamente como não-dramática.⁵⁸ É o que Lukács conceitua como o assunto do romance moderno, a “completa emergência da essência em pura aparência”. Já em *Goethe e Sua Época*, Lukács destacava que a

⁵⁵ LUKÁCS, *Der Historische Roman*, p. 173; trad., p. 159.

⁵⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 49; trad., p. 42.

⁵⁷ Cf. GUELLOUZ, *op. cit.*

⁵⁸ Walter Benjamin, no estudo *O Que É o Teatro Épico?*, desenvolve essa mesma temática a propósito do teatro de Brecht. O teatro épico é não-trágico pois o que ele “primeiro procura é flexibilizar ao máximo as articulações”, onde a “realidade se olha e se julga como num espelho”. Brecht, ao fazer do pensador o elemento no qual as diferentes situações se contrapõem, retira do herói a dimensão dramática, restando apenas “o palco de contradições de nossa ordem social”. In: *Walter Benjamin*. São Paulo, Ática, 1985, p. 202-18.

forma contraditória do romance residia justamente em "colocar, de uma maneira conseqüente até o final, o elemento problemático que constitui seu fundamento"⁵⁹.

Em outros termos, a forma romance, ao perseguir a realização épica, permite que a narrativa desenvolva todo um complexo de intrincações que conduz inevitavelmente e invertidamente ao eclipse do herói épico. Na medida em que a descrição da complexidade das relações passa para o centro da narrativa, a ação individual perde qualquer objetivo social e as contradições vão sendo resolvidas através do "embotamento" da personagem principal. Nas suas palavras, "na medida em que a força das circunstâncias sociais se mostra mais potente que a intenção do herói e emerge triunfante da luta, a necessidade social então se afirma: as personagens agem segundo suas inclinações e paixões individuais, mas os resultados de suas ações são completamente diferentes dos seus desejos"⁶⁰. Ora, a determinação da necessidade era também a característica central da antiga epopéia. O que muda, diz Lukács, é a dissolução do caráter público da narrativa épica moderna. Se, na epopéia antiga, o tema central era o da luta entre o indivíduo e o destino, isto é, a dificuldade do primeiro em realizar um destino nacional, a moderna "exprime o domínio das condições sociais sobre um indivíduo, a realização da necessidade social através da cadeia de acasos aparentes da vida individual"⁶¹.

Este paradoxo, contudo, é o que permite a mais completa manifestação do realismo épico moderno, principalmente em seu precursor, Walter Scott. Nos romances históricos de Scott, como *Waverly* (1814), as narrativas articulam-se em torno de anti-heróis: "cavalheiros ingleses medíocres, jamais eminentes, dotados de uma sabedoria prática, uma certa solidez e decência moral". Mas são personagens prosaicas, em tempo nenhum heróicas. *Waverly*, por exemplo, é um jovem nobre inglês de poucos atributos que é jogado a partir de uma série de acasos e equívocos em um conflito

⁵⁹ LUKÁCS, *Goethe et Son Époque*, p. 101.

⁶⁰ *Idem*, *Der Historische Roman*, p. 179; trad., p. 164.

⁶¹ *Idem*, *Goethe et Son Époque*, p. 111. Ian Watt, em sua *A Ascensão do Romance*, desemboca em conclusões contrárias, apesar da convergência entre algumas de suas teses e as de Lukács. O romance busca a verossimilhança e tem uma função referencial, mas os limites da objetividade e da memória são determinados sempre pelo critério da subjetividade, ou seja, "a busca da verdade como questão inteiramente individual", o que significa que a luta se dá – no caso de *Clarissa*, de Richardson – entre personalidades que fornecem o quadro de uma grande "complexidade psicológica". WATT, I. *A Ascensão do Romance*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 14 e 207.

nacional de grandes proporções. Trata-se do conflito jacobita de 1745, no qual os partidários de Jaime II (1688) tentam restaurar na Inglaterra o poder dos Stuarts, contra a estabelecida monarquia de Hannover. Scott nos oferece um confronto entre as facções políticas que representam, ao mesmo tempo, duas concepções da evolução recente da Inglaterra. De um lado, temos uma tendência conservadora e nostálgica, determinante principalmente na Escócia, centrada ainda em relações feudais, e de outro, uma moderna, dominada pelo capitalismo industrial nascente. Ora, *Waverly* não se filia a nenhuma das vertentes, seja por incapacidade de atuação, seja pela incompreensão dos conflitos em jogo. De forma cômica, Scott conduz seu herói a enganos sucessivos e a uma situação de quase incomunicabilidade: cartas atrasadas, mensagens não compreendidas, combates alheios. Como um indivíduo problemático, ele é conduzido pelos acontecimentos de forma passiva até sua adaptação final, que coincide com a vitória da tendência moderna sobre a nostálgica.

Ora, para Lukács, este é o grande mérito da composição de Scott. O herói médio que não se associa a nenhum dos pólos da luta entra, contudo, em contato com os dois campos, permitindo ao escritor deter-se na própria luta, ou seja, na descrição minuciosa dos conflitos sociais. Enquanto na epopéia antiga, o herói é um concentrador da ação nacional, no romance moderno, diferencia Lukács, "o seu papel é o de colocar em contato os extremos da luta"⁶², possibilitando a apreensão do movimento da história como o resultado dessa luta. Por outro lado, ao acompanhar os conflitos nacionais através das aventuras de uma personalidade singular, o romance histórico permite formalizar, através da "intensificação dramática", as "relações recíprocas entre a psicologia dos homens e as circunstâncias econômicas e morais de suas vidas"⁶³. Não se trata de uma mera técnica de composição, para Lukács, mas do fato de que, já de forma embrionária, Scott compreende a importância da história na vida humana, passando a figurar os indivíduos submetidos ao seu tempo, ao ritmo ditado pelos acontecimentos. A história, assim, não salva o indivíduo problemático, mas fornece a chave de seu desajuste e solidão. Se é verdade que *Waverly* amadurece transformado pela violência dos confrontos, sabemos que, contudo, predomina o movimento de acomodação, no qual a vitória dos Hannover é recolhida e inscrita na fatalidade do tempo. Ao final, *Waverly* completa seus "anos de aprendizagem" tornando-se um "filho concreto de seu tempo"⁶⁴.

⁶² LUKÁCS, *Der Historische Roman*, p. 44; trad., p. 37.

⁶³ *Id.*, *ibid.*, p. 49; trad., p. 41.

⁶⁴ *Id.*, *ibidem*.

Para Lukács, a obra de Balzac aprofunda esta característica central do romance, tornando-se o exemplo mais bem-acabado da solução formal realista. A forma de composição de Balzac organiza-se pela adoção de um princípio superior onde o sujeito tem acesso a uma "compreensão mais profunda das relações sociais", diretamente relacionada, "seguindo as pegadas de Goethe", com uma renúncia pessoal⁶⁵. De forma resignada, as personagens arrastam-se em um mundo minuciosamente descrito, no qual são apenas arrebatadas, pois já não há poder de barganha. O herói balzaquiano, situado negativamente pelo movimento do afastamento, é o dado que permite à narrativa uma apreensão da história no nível das consciências individuais e que é vivido como dissonância e impossibilidade⁶⁶. Exemplificando com as *Ilusões Perdidas*, Lukács observa uma crucial simultaneidade: "Balzac compõe esse seu romance de modo a colocar como centro da ação o destino de Lucien e juntamente com ele a transformação da literatura em mercadoria, enquanto a capitalização da construção material da literatura, o aproveitamento capitalista do progresso técnico, constitui um episódio que serve de acorde final. Esse modo de compor, que aparentemente subverte o nexos lógico e objetivo entre a base material e a superestrutura, é o grau máximo de destreza, não só do ponto de vista artístico, mas também do da crítica social"⁶⁷.

Na sua dimensão dramática, o romance tenta ainda figurar os elementos públicos ainda restantes, mas os conflitos não são agravados até o trágico, desdobrando-se em personagens que só sobrevivem através da ironia, da sátira. Nas conclusões

⁶⁵ LUKÁCS, *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 100.

⁶⁶ Partindo da teoria lacaniana da descentralização do ego, Jameson sustenta que Balzac não dominava, como queria Lukács, o sentido profundo das realidades históricas e políticas. Ao contrário, o que predominava era uma "incorrigível fantasia de colocar a própria História acima dele próprio, como causa ausente, como aquela que faz com que o desejo deva se transformar em dor". O mundo, objeto desejável, é visto como uma "superfície resistente" que necessita ser descrita, justamente pelo seu poder de bloqueio do desejo. Se o romance se inscreve na história empírica, diz Jameson, "assim procede com certeza para 'controlar' esses fatos e para abrir um espaço em que eles não são mais tão irreparáveis, não mais tão definitivos". In: JAMESON, F. *O Inconsciente Político*. São Paulo, Ática, 1992, p. 155-86.

⁶⁷ LUKÁCS, *Ensaio sobre Literatura*, p. 100.

hegelianas, tal deslizamento para a comédia já seria um prenúncio da "dissolução da arte em geral".

Nas conclusões lukácsianas, notadamente de fundo marxista, a argumentação visa demonstrar a conexão existente entre o surgimento da divisão social do trabalho, fraccionando o público e o privado – e a percepção decorrente de que as condições de vida dos indivíduos são "fortuitas" –, e o aparecimento do romance, entendido neste novo referencial como epopéia burguesa. Desta forma, Lukács comenta o que já vinha sugerindo a estética hegeliana, isto é, a impossibilidade de uma verdadeira poesia épica frente ao prosaísmo do mundo moderno. Mas, se para Hegel "as transformações que as condições reais dos Estados e dos povos sofreram são ainda demasiado recentes para se prestarem à forma de arte épica"⁶⁸, para Lukács é justamente a necessidade de rever a transformação ainda em curso, proposta pelo presente, que aproxima significativamente na forma romanesca o passado do presente em uma "seleção épica". Ora, o fato de o romance moderno tratar o acontecimento não como inteiramente passado – na definição que Goethe dá do épico – mas em relação com as tendências do presente, demarca significativamente a distância entre a forma antiga e a moderna. Sob este outro olhar, o romance realista e histórico, ao propor configurações, pensa um herói que está sujeito à história. Uma história que não reproduz a sucessão oficial, ditada pela tendência do presente, mas que conta a impossibilidade do épico, oferecendo a chave para se pensar nas contradições do desenvolvimento capitalista.

Desta maneira, Lukács, contra a avaliação de Peter Bürger⁶⁹, afasta-se de uma abordagem estática da teoria dos gêneros. Como já havia defendido a propósito da sátira, em 1932, os gêneros ganham mobilidade na medida em que não são apenas unidades categoriais mas "métodos criadores" nascidos de fundamentos sociais objetivos⁷⁰. Se em Hegel a sátira e o romance são gêneros imperfeitos, revelando no primeiro a desagregação da arte clássica e no segundo a impossibilidade do épico, Lukács faz operar dialeticamente as categorias, seu *retournement* materialista, onde as formas perdem a insularidade que detinham pela apreensão de seus conteúdos sociais.

⁶⁸ HEGEL, *op. cit.*, p. 606.

⁶⁹ In: CORREDOR, E. *Lukács after Communism. Interviews with Contemporary Intellectuals*. Londres, Duke University Press, 1977, p. 49.

⁷⁰ LUKÁCS, *Problèmes du Réalisme*. Paris, L'Arche, 1975.

É, portanto, na caracterização da evolução do gênero que o romance histórico aparece não como uma forma particular, mas como um desdobramento do romance social do século XVIII, que ata passado e presente em uma nova perspectiva épica, uma epicidade negativa. O "heróico", por sua vez, consiste nesta possibilidade de enfrentamento da realidade, onde o "pensamento fecunda-se em contato com as contradições do desenvolvimento social"⁷¹. E onde a forma romance dialoga com o seu critério figurativo, isto é, com o espaço real que o sujeito representa na sociedade. Lukács reformula a teoria dos gêneros, continuando, contudo, a operar no seu interior, a partir de uma abordagem histórica dos gêneros e da interação nova entre eles, permitida pelo romance.

Resumo: O artigo acompanha as variações no conceito de romance e na problemática dos gêneros na obra do filósofo G. Lukács.

O objetivo é perceber que em suas obras de juventude, *A Alma e as Formas* e *A Teoria do Romance*, as formas eram pensadas como estruturas atemporais e idealizadas, mas já apresentadas como problemáticas, pois apontavam para uma reflexão sobre a temporalidade. Nos anos 30, Lukács não rompe com sua fase anterior, mas aprofunda a historização em *O Romance Histórico*, ao definir o romance moderno como um gênero épico, a pré-história do presente e, assim, apresentar elementos para uma estética marxista autônoma.

Palavras-chave: G. Lukács, romance, história, épico, marxismo, temporalidade, gêneros

Abstract: Following the different concepts of novel and discussions about genre throughout Lukács' works, the aim is to show that although in his early books such as *The Mind and its Forms* and the *Theory of Novel* forms were understood as non-temporal and idealised structures (they already were taken as problematically, given that the discussion concerning forms gives rise to a reflection on temporality. In the *Historical Novel*, published in the 30's, the modern manifestation of the genre is defined as Epic, as a pre-history of the present, a definition that brings elements to the formation of an autonomous Marxist aesthetics. In doing so, Lukács doesn't break up with the previous reflections upon the subject but rather radicalises the historical element present on the reflection on forms.

Keywords: G. Lukács, novel, history, Epic, Marxism, temporality, genre

⁷¹ *Id.*, *ibid.*, p. 177.