

György Lukács

o romance histórico

tradução
Rubens Enderle

apresentação
Arlenice Almeida da Silva

Sobre *O romance histórico*

Carlos Eduardo Ornelas Berriel

O *romance histórico*, trabalho mais significativo de György Lukács escrito em seus anos de exílio na União Soviética, foi publicado originalmente em russo (1936-7), em seguida em alemão (1954) e agora é entregue pela primeira vez ao leitor de língua portuguesa. De acordo com o autor, deve ser visto como um estudo “preparatório tanto para uma estética marxista quanto para um tratamento materialista da história da literatura moderna”. Amadureciam aqui, portanto, os fundamentos de sua estética e de sua teoria dos gêneros literários.

As origens do romance histórico são localizadas por Lukács em dois momentos: no romance social do século XVIII (Henry Fielding, Jonathan Swift, William Thackeray) e na nova percepção da história que surge na Europa transformada pela Revolução Francesa. Com a criação dos primeiros exércitos de massas, com a ação política de Napoleão, que convulsiona e renova as condições de vida de povos inteiros, a história irrompe irresistivelmente na vida dos indivíduos, fazendo nascer as condições concretas para que os homens concebam sua existência como algo fundado historicamente e vejam na história uma influência profunda sobre seu cotidiano.

Lukács afirma que investigou “a interação entre o espírito histórico e a grande literatura que retrata a totalidade da história”. Em decorrência, o romance histórico é entendido como uma variante no interior do mais amplo gênero romanesco, ou seja, o romance contemporâneo tem na alta literatura burguesa uma ancestralidade indeclinável. Essa afirmação o colocava, tacitamente, na trincheira oposta à da arte de vanguarda e do “realismo socialista” soviético. A composição de *O romance histórico* deve ser entendida como indissociável da crítica lukacsiana à vanguarda (de esquerda ou de direita), que se caracterizaria pela interrupção programática da tradição literária burguesa progressista – para o autor uma herança irrenunciável. O contrário desse procedimento estaria justamente no romance histórico.

Por meio destes estudos, Lukács pôde amadurecer sua teoria sobre o realismo, que para ele não corresponde a uma escola literária, mas sim a uma forma literária que reconstitui o homem em sua totalidade, tanto em sua interioridade como em suas relações sócio-históricas – o que seria particularmente perceptível na obra de Walter Scott, definido nesta obra como o “grande poeta da História”.

Copyright © The Estate of György Lukács, 2011
Copyright desta tradução © Boitempo Editorial, 2011
Tradução do original alemão *Der Historische Roman* (Berlim, Aufbau, 1955)

Coordenação editorial Ivana Jinkings

Editora-adjunta Bibiana Leme

Assistência editorial Caio Ribeiro
Livia Campos

Tradução Rubens Enderle

Preparação Mariana Echalar

Revisão Marisa Rosa Teixeira

Diagramação Bianca Mimiza

Capa Antonio Kehl
com base em projeto de Entrelinha Design

Produção Ana Lotufo Valverde

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

L98r

Lukács, György, 1885-1971

O romance histórico / György Lukács ; tradução Rubens Enderle ; [apresentação Arlenice Almeida da Silva]. - São Paulo : Boitempo, 2011.

Tradução de: *Der Historische Roman*

Inclui índice

ISBN 978-85-7559-180-2 / e-ISBN 978-85-7559-304-2

1. Ficção histórica - História e crítica. 2. Ficção - História e crítica. I. Enderle, Rubens. II. Título.

11-4019.

CDD: 809.3

CDU: 82-311.6(09)

01.07.11 06.07.11

027711

É vedada, nos termos da lei, a reprodução de qualquer parte deste livro sem a expressa autorização da editora.

Este livro atende às normas do acordo ortográfico em vigor desde janeiro de 2009.



A tradução desta obra teve o apoio financeiro do Goethe-Institut, que é financiado pelo Ministério das Relações Exteriores da Alemanha.

1ª edição: agosto de 2011

BOITEMPO EDITORIAL
Jinkings Editores Associados Ltda.
Rua Pereira Leite, 373
05442-000 São Paulo SP
Tel./fax: (11) 3875-7250 / 3872-6869
editor@boitempoeditorial.com.br
www.boitempoeditorial.com.br

Sumário

Apresentação – <i>Arlenice Almeida da Silva</i>	9
Nota à edição alemã	27
Prefácio	31
1. A forma clássica do romance histórico	33
I. As condições sócio-históricas do surgimento do romance histórico	33
II. Walter Scott	46
III. O romance histórico clássico contra o romantismo	84
2. Romance histórico e drama histórico.....	115
I. Fatos da vida como base da separação entre épica e dramática	117
II. A particularidade da figuração dramática do homem	136
III. O problema do caráter público	161
IV. A figuração do conflito na épica e na dramática	173
V. Esboço da evolução do historicismo no drama e na dramaturgia	189
3. O romance histórico e a crise do realismo burguês.....	211
I. Mudanças na concepção da história após a Revolução de 1848	213

II. Privatização, modernização e exotismo	225
III. O naturalismo da oposição popular	253
IV. Conrad Ferdinand Meyer e o novo tipo de romance histórico	271
V. As tendências gerais da decadência e a constituição do romance histórico como gênero particular	282
4. O romance histórico do humanismo democrático	307
I. Características gerais da literatura humanista de protesto no período imperialista	310
II. Caráter popular e espírito autêntico da história	344
III. A forma biográfica e sua problemática	366
IV. O romance histórico de Romain Rolland	390
V. Perspectivas de desenvolvimento do novo humanismo no romance histórico	402
Índice remissivo	423
Referências bibliográficas	431
Obras do autor	439

NOTA DA EDIÇÃO ELETRÔNICA

Para aprimorar a experiência da leitura digital, optamos por extrair desta versão eletrônica as páginas em branco que intercalavam os capítulos, índices etc. na versão impressa do livro. Por esse motivo, é possível que o leitor perceba saltos na numeração das páginas. O conteúdo original do livro se mantém integralmente reproduzido.

A história e as formas

Arlenice Almeida da Silva

A obra que agora se apresenta ao leitor, em tradução primorosa, surpreende pela clareza e honestidade, o que não significa que seja fácil ou destituída de complexidade. Estamos diante de um ensaio feito de deslocamentos e aproximações que entrelaçam literatura, experiência e figuração do tempo. Ele se desdobra em esboço de uma ontologia da arte ou prolegômenos para uma estética marxista, concebida como uma teoria histórica não normativa dos gêneros literários, e, sobretudo, enuncia de lugar improvável uma crítica corajosa contra o pensamento socialista ortodoxo, dito vulgar. Eis o que pode ser encontrado no monumental *O romance histórico*, escrito predominantemente em Moscou, pelo filósofo húngaro György Lukács, entre 1936 e 1937.

A década de 1930 é de tempos amargos com a expansão do nazismo, o início da Guerra e a consolidação do stalinismo, mas também é da formação da Frente Popular antifascista. No início desse período, Lukács, bastante esperançoso no socialismo, sustenta que o stalinismo, mesmo renunciando problemas, poderia representar uma “potência anti-hitleriana”. Foi uma avaliação do stalinismo ambígua, ora encoberta por uma crítica discreta, ora abafada em considerações laudatórias, que soçobrou, no final da década, no conhecido ceticismo diante da burocratização crescente. Por exemplo, Lukács confessou posteriormente que só escrevia com “liberdade” na revista *Literaturnyi Kritik* [Crítica Literária], da União Soviética, na década de 1930, quando intercalava ao texto algumas citações de Stalin: “O leitor advertido de hoje pode certamente perceber o que os censores da época não notavam: que tais citações pouco

tinham a ver com o conteúdo real, essencial, dos artigos”¹. Merleau-Ponty, em *Aventuras da dialética*², de 1955, acertou, portanto, ao denunciar os recuos e concessões de Lukács, preservando, contudo, a teoria da literatura, por ser, na sua avaliação, “o que restou de dialético em sua filosofia”.

Tendo em vista esse embaraço de origem, qual a atualidade de uma reflexão sobre o modo materialista de tratar a história literária? Seria uma extravagância extemporânea procurar reatar forma e história em pleno século crivado de experimentalismos artísticos e, ainda assim, pretender dizer algo original sobre a arte da narração? O *romance histórico* merece ser lido em função dos limites estabelecidos pelo autor. Com efeito, já nas primeiras linhas, lê-se que o livro é um exercício de natureza teórica ou de uma propedêutica para uma estética marxista. Não se trata de buscar nele uma história do romance, já que o critério não é histórico-literário; nem uma abrangência ou um caráter enciclopédico, uma vez que não temos história geral do romance histórico. É, portanto, um ensaio de natureza teórica que circunscreve um tipo muito particular de reflexão sobre a “grande literatura que retrata [*darstellt*] a totalidade da história” ou, ainda, uma teoria descritiva que busca o momento de confluência entre sentido e experiência no qual foi possível à filosofia apreender a “interação entre o espírito histórico e a grande literatura que retrata a totalidade da história”³.

Com isso, a questão da totalidade impõe-se como pressuposto da análise, afrontando de imediato os resultados juvenis de *A teoria do romance*⁴. Lukács não afirmara nessa obra que “uma totalidade simplesmente aceita não é mais dada às formas” e que o romance “é a epopeia do mundo abandonado por deus”, na qual o sentido não é capaz de penetrar inteiramente a realidade? De fato, em *O romance histórico*, a totalidade não é mais essencial, fechada em si mesma, perfeita e homogênea; não obstante, ela retorna desmitificada, como totalidade histórica em devir. Isso porque, a despeito dos acertos, *A teoria do romance* permanecera para Lukács abstrata devido à falta de “um verdadeiro método histórico sistemático”, carência corrigida nos escritos dos anos 1930. Isso não significa que a nova teoria do romance

¹ György Lukács, *Entretiens avec Georg Lukács* (Paris, François Maspero, 1969), p. 28.

² Maurice Merleau-Ponty, *Aventuras da dialética* (São Paulo, Martins Fontes, 2006).

³ György Lukács, *O romance histórico* (São Paulo, Boitempo, 2011), p.28.

⁴ Idem, *A teoria do romance* (São Paulo, Editora 34, 2000).

pretenda substituir a antiga *in totum*, tampouco que a fuga do abstrato para a história resulte na aderência aos fatos tidos como absolutos, mas, seguindo a categoria aristotélica da verossimilhança, o que se visa é a uma ordenação inteligível dos fatos em uma tendência.

Ora, em *A teoria do romance* o autor já apontava nessa direção em uma perspectiva idealista: “O que faz do todo um verdadeiro todo é apenas a vivência de um estado de ânimo cujo fundamento de vida é comum e o reconhecimento de que essa vivência corresponde à essência da vida atual”⁵. Assim,

Somente no romance, 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 vontade da vida em permanecer na própria imanência perfeitamente fechada.⁶

Delineado o contorno do problema da forma, resta acrescentar que, para Lukács, Marx teria levado adiante o problema ao pensar uma temporalidade cuja cognoscibilidade é aberta pela autocrítica do presente que se lança ao futuro. Em *História e consciência de classe*, de 1923, o filósofo esclarece o elo decisivo na aproximação entre forma e história ao afirmar que “todo conhecimento histórico é um conhecimento de si. O passado só torna-se transparente quando se pode operar, convincentemente, uma crítica do presente” [...] “O critério de adequação do pensamento é sem dúvida a realidade. Mas a realidade não é, torna-se, advém, não sem a colaboração do pensamento”⁷.

Como o real é “totalidade concreta em devir”, Lukács procura a correspondência entre a criação artística e a consciência social não no plano dos conteúdos, mas no das categorias que se estruturam reciprocamente. A obra de arte não reflete simplesmente a consciência coletiva, não é redutível a ela, como no marxismo vulgar, e, de maneira contrária, constitui um degrau de coerência único para o qual tendem as consciências dos indivíduos que compõem o grupo. Ou seja, o vínculo entre as forças artísticas produtivas e as relações de produção é pensado como no esquema marxista de totalização da história, por meio das categorias que permitem a “apreensão do aspecto vivo da economia”, tendo em vista que

⁵ Ibidem, p. 114.

⁶ Ibidem, p. 129.

⁷ Idem, *Histoire et conscience de classe* (Paris, Les Éditions de Minuit, 1960), p. 273. [Ed. bras.: *História e consciência de classe*, São Paulo, Martins Fontes, 2003.]

se as categorias econômicas são apreendidas em sua concretude viva, se elas aparecem de modo distinto em cada homem singular, (...) então a necessidade econômica impõe-se na forma da lei que é a tendência dominante, vitoriosa do desenvolvimento no emaranhado dos acasos individuais.⁸

A complexidade de *O romance histórico* consiste em incorporar o marxismo sem abandonar a herança hegeliana, seja do ponto de vista do conteúdo, ao refletir com base no princípio ontológico do ser como devir, “engajado em um processo de humanidade”, pensando a história como progressiva reconciliação dos indivíduos na sociedade, seja sob o aspecto formal, no qual narrar significa ligar-se ao passado, à retomada da análise histórico-filosófica e à sua inserção em uma periodicidade filosófica. Ou seja, o entrecruzamento da ontologia com a perspectiva histórica situa Lukács no centro do debate que a crítica marxista fez à dialética hegeliana, renovando, em 1936, a mesma pergunta feita por Marx nos *Manuscritos econômico-filosóficos*: “O que fazer diante da *dialética* hegeliana?”⁹.

A novidade da solução lukacsiana consiste em percorrer o caminho inverso, de Marx a Hegel, em busca da gênese do materialismo dialético; percurso necessário, a seu ver, para a exegese histórico-filosófica das tendências atuantes no presente, isto é, para uma crítica ao presente, de modo que a totalidade que reaparece renovada em *O romance histórico* se encontre, como em todos os textos estéticos de Lukács, efetuada na obra, na forma literária que cabe à reflexão estética decifrar. A forma não é a própria realidade, mas o nexos estabelecido com ela: a interação ou a ação recíproca entre história e forma por meio da qual uma universalidade concreta é apreendida na história e não posta exclusivamente pelo sujeito do conhecimento.

Não é por outra razão que, curiosamente, ainda no prefácio, Lukács adverte o leitor de que o empreendimento teórico a que se propõe só frutificará se a questão da forma for abordada adequadamente, ou seja, se as mudanças formais, o surgimento e desaparecimento de um gênero ou a imbricação e mistura de gêneros forem considerados na reflexão teórica. No prefácio de 1954 para a edição alemã, reiterado em 1960 para a edição francesa, o autor aponta os limites de uma estética marxista que ainda não enfrentara de forma cabal a questão da diferenciação dos gêneros. Nos seus termos: “Uma

⁸ Idem, *O romance histórico*, cit., p. 359.

⁹ Karl Marx, *Manuscritos econômico-filosóficos* (São Paulo, Boitempo, 2004), p. 115.

teoria marxista do gênero digna desse nome será impossível enquanto não aplicarmos a teoria do espelhamento da dialética materialista ao problema da diferenciação dos gêneros”¹⁰.

Se tal ideia parece soar ameaçadora e restritiva à forma, diante do consenso sobre autonomia da arte, o ensaio de Lukács insurge-se contra a indiferença, ousando historicizar as várias dimensões de tal espelhamento, ao circunscrever o momento no qual uma inteligibilidade pode ser apresentada para a relação entre forma e tempo. No decorrer deste texto foram apontadas algumas inflexões do itinerário e da estrutura de *O romance histórico* com o intuito de que o leitor possa suspeitar da crítica de Adorno, repetida *ad nauseam*, que via no livro apenas neingenuidade e “reconciliação usurpada”.

Desde *A alma e as formas*¹¹ até *A teoria do romance*, passando pelos textos inacabados *Estética de Heidelberg*¹² e *Filosofia da Arte*¹³, Lukács debruça-se sobre a forma literária, articulando uma concepção de forma em um fundo trágico: em linhas gerais, a forma é desejo de totalidade, de unidade perfeita; forma abstrata que se consola, diante de uma pátria perdida, com a pátria transcendental. Assim, a forma é aparência, puro campo ficcional que introduz um valor e uma diferença qualitativa na vida, única realidade substancial diante de um mundo insatisfatório e contingente, mas que não suprime a imediatidade do vivido. O fundo trágico sinaliza esse duplo movimento de afastamento e aproximação da vida, uma vez que a forma é, sobretudo, a consciência lúcida de que tal totalidade é irrealizável na vida.

Em *Filosofia da arte*, e *Estética de Heidelberg*, o jovem filósofo estrutura um aparelho conceitual próprio para exprimir a autonomia e a natureza específica da arte e do fato estético. O ponto de partida não é o julgamento, mas a irredutibilidade da obra. Dupla ousadia: Lukács busca superar tanto a estética kantiana, ainda pautada na natureza, como as estéticas da expressão, presentes no neokantismo de Konrad Fiedler e Alois Riegl. Ora, para o jovem Lukács uma estética imanente deve pressupor que “as obras de arte

¹⁰ György Lukács, *O romance histórico*, cit., p. 29.

¹¹ Idem, *Die Seele und die Formen, Essays* (Berlin, Luchterhand, 1971).

¹² Idem, *Heidelberger Ästhetik* (1916-1918) (Darmstadt, Luchterhand, 1975).

¹³ Idem, *Heidelberger Philosophie der Kunst* (1912-1914) (Darmstadt, Luchterhand, 1974).

existem”, para em seguida interrogá-las criticamente: “Como elas são possíveis?”. Se a pergunta vem da problemática kantiana, o ponto de partida é também fenomenológico ao propor uma investigação que almeja “dar voz ao objeto”, ou seja, Lukács adota um ponto de vista metodológico híbrido para defender a ideia de que uma estética só pode ser edificada sobre a existência efetiva das obras de arte. Segundo ele, como em Kant o juízo de gosto toma o lugar do fenômeno, a estética pós-kantiana continuou ou deduzindo uma metafísica do belo ou partindo da análise do comportamento dos homens em relação a ele, isto é, passando ao largo da obra, permaneceu concentrada no conceito de belo. Para Lukács, mesmo as estéticas forjadas por artistas ou pesquisadores próximos ao “fazer” artístico, como Riegl e Fiedler, caíram no “esteticismo”, na acentuação dos traços psicológicos do artista, ou seja, numa forma de “esoterismo de ateliê”, e, portanto, também não explicaram as obras¹⁴.

Em segundo lugar, Lukács defende a ideia de uma especificidade do estético, diferente da do lógico e do ético. A obra é autônoma por ter uma legalidade própria, daí a necessidade de assinalar a diferença entre o conceito de “forma” na lógica e na estética. Entre outras diferenças, Lukács sublinha que a lógica pressupõe uma “similitude interna de todos os sujeitos”, enquanto o comportamento estético não suprime a sua diversidade. É preciso, assim, impedir a contaminação do estético pelo lógico, o que era feito até então, por meio de um impulso rumo ao concreto; se há aqui certo empirismo, ele é menos a valorização do sensório-motor, e é mais a facticidade da obra, visto que a esfera da arte é diferente da realidade empírica.

Por fim, a natureza única da arte decorre da articulação entre dois conceitos centrais na primeira estética lukacsiana: o de dissonância e o de duplo mal-entendido. A dissonância “é o *principium specificationis*” da arte, a compreensão da realidade na perspectiva do “*non-sens*” [*Widersinn*] afirmado na forma, cujo fundamento é a ideia do fracasso da comunicação¹⁵. De maneira mais branda, a dissonância é o “conceito relacional que estabelece uma ligação entre realidade vivida e realidade utópica”, já que a diferença entre signo e significado é irreduzível¹⁶. Assim, a arte é constituída, de acor-

¹⁴ Ver György Lukács, *Heidelberger Philosophie der Kunst* (1912-1914), cit., p. 38-9.

¹⁵ Ver *ibidem*, p. 48-9.

¹⁶ Ver *ibidem*, p. 161.

do com o jovem Lukács, por um duplo mal-entendido [*Missverständnis*]: o da expressão e o da compreensão. A universalidade da arte não consiste na ideia de que é “para qualquer um” (em termos kantianos), mas reside em uma relação negativa do sujeito com o valor. Daí decorre a função autônoma da linguagem artística, pois ela opera independentemente das intenções do enunciador e do espectador.

É perceptível a distância entre esses primeiros textos de Lukács e *O romance histórico*, seja na linguagem utilizada, seja no plano conceitual. Uma leitura cuidadosa, contudo, encontrará a mesma questão, nos anos 1930, em chão marxista; sem meias palavras: que a obra tem uma legalidade própria, a qual não é redutível ao gênio, haja vista que não decorre de uma subjetividade consciente de seu ato criador, de modo que ela não pode ser instrumentalizada. A virada política dos anos 1920, vale ressaltar, não produziu o predomínio da política em detrimento da literatura: vários artigos continuaram a ser publicados na *Die Rote Fahne* a propósito de Balzac, Goethe ou Lessing. Em 1919 Lukács publica *Tática e ética*¹⁷, primeiro livro de inspiração marxista, em que aprofunda seus estudos sobre Marx e Lenin. Paralelamente, torna-se coeditor de *Kommunismus*, órgão teórico da III Internacional Comunista. Em 1923 publica, enfim, *História e consciência de classe*, uma obra de grande fôlego teórico e prático.

Nesta última obra, Lukács busca sair dos impasses aflorados em *A teoria do romance*, reconhecendo que a necessidade de totalidade precisava ainda ser demonstrada dialeticamente. Nas obras anteriores, o mundo aparecia como não totalizado e as formas artísticas eram tentativas artificiais de totalizá-lo, a forma romance era a lucidez suprema, mas apenas um indício parcial da fratura, pois não sabíamos por que ou quando havíamos perdido o sentido da existência. A partir disso, a única saída era a ética individual, isto é, sustentar um valor como essencial até o fim por meio de uma obra de arte, de uma ideia ou um gesto, já que era impossível vivê-lo no mundo. Em *História e consciência de classe*, Lukács retoma o tema do mundo da convenção como “segunda natureza” abordado em *A teoria do romance*, examinando a autonomia da cultura e da ordem simbólica por meio do conceito de reificação. Lukács propõe que o indivíduo só pode transcender a si mesmo e sair

¹⁷ György Lukács, *Taktik und Ethik: politische Aufsätze* (1918-1920) (Neuwied, Luchterhand, 1975).

da situação de solidão na própria sociedade; não é mais possível sustentar um princípio transcendental espiritual porque o essencial acontece no interior da própria sociedade, de indivíduo para indivíduo. Não se trata de sociologismo e de recaída no positivismo, mas do grande passo em direção ao materialismo histórico e a Marx, ainda com a marcante presença de Hegel.

Em todo caso, o enorme esforço teórico de Lukács não foi bem recebido: provocando estranhamento e debates ao exibir um marxismo ainda hegeliano, a obra foi acusada de idealista e acabou condenada, definitivamente, no V Congresso da Internacional Comunista. Em reação, ainda em Viena, Lukács não recua, publicando, em 1926, *Moses Hess e o problema da dialética idealista*¹⁸ e, em 1929, as polêmicas *Teses de Blum*¹⁹, nas quais se afasta, acertadamente, de Béla Kun, apoiando Eugen Landler na proposta de organização de uma urgente frente antifascista. Lukács defende precocemente uma ampla aliança com as forças democráticas e o abandono do sectarismo doutrinário. Ele é derrotado, ameaçado de expulsão do partido e obrigado a fazer uma autocrítica. Entre 1931 e 1933 vive em Berlim semiclandestino sob o pseudônimo de Keller. Escreve, contudo, ativamente na revista *Die Linkskurve*, órgão dos Escritores Proletários Revolucionários vinculado ao Partido Comunista Alemão. Sem muitas alternativas diante da ascensão do nazismo, parte então para Moscou, pesquisando as obras de Marx, em particular os *Manuscritos econômico-filosóficos* de 1844, no Instituto Marx-Engels-Lenin.

Daí a importância das obras que Lukács escreveu de 1930 a 1945, em Berlim ou Moscou, nas quais, equilibrando-se em uma corda bamba, buscou aproveitar-se das disputas internas do partido, no contexto da luta contra o nazismo, para dizer o que realmente pensava, desafiando os limites impostos pela oficialidade comunista. O resultado revela-se em obras como *O jovem Hegel*²⁰, *Goethe e sua época*²¹, *O romance histórico, Balzac e o realismo francês*²². Nesses escritos, Lukács realiza uma reflexão estética em uma perspectiva marxista propondo, para a produção e crítica cultural socialistas, uma

¹⁸ Idem, *Moses Hess und die probleme der idealistischen dialektik*, Archiv für die Geschichte des Sozialismus und der Arbeiterbewegung, XII, 1926.

¹⁹ Idem, *Blum-Thesen, Werke* (Neuwied, Luchterhand, 1968, v.II).

²⁰ Idem, *Le jeune Hegel* (Paris, Gallimard, 1981, v. I e II).

²¹ Idem, *Goethe et son époque* (Paris, Nagel, 1949).

²² Idem, *Balzac und der französische Realismus*, em *Probleme des Realismus III* (Neuwied, Luchterhand, 1965, v. VI).

dialética entre autonomia e heteronomia da arte. Ao mesmo tempo, afasta-se tanto do realismo socialista – que chama de “naturalismo agrário” e é a tese vitoriosa no Primeiro Congresso dos Escritores soviéticos, em 1934 –, de Plekhanov e Mehring, quanto das tendências formalistas e experimentais, presentes no percurso da literatura ocidental, do naturalismo ao surrealismo, isto é, da arte moderna. O duplo distanciamento não agradava ninguém, haja vista que Lukács assumia, curiosamente, uma rota invertida que o conduzia ao século XIX e ao realismo burguês.

No lugar da polarização entre literatura proletária e arte de vanguarda, como o expressionismo e suas técnicas de montagem, Lukács examina a literatura humanista e democrática. A análise lentamente se desloca da oposição entre o materialismo e o idealismo para a oposição entre o racionalismo e o irracionalismo. Para tal era fundamental voltar à gênese histórica na qual a burguesia era depositária de projetos democráticos e emancipatórios e assim combater as correntes reacionárias do pensamento alemão na raiz, isto é, nas lutas e políticas que produziram a literatura clássica alemã. No contexto da apropriação de Goethe e Schiller pelo nazismo como suporte ideológico e da renegação de Heine, Lukács realiza uma análise dialética do Iluminismo alemão [*Aufklärung*], confrontando historicamente as tendências progressistas e reacionárias na literatura, salvaguardando Goethe e Schiller como grandes realistas e representantes da democracia revolucionária.

Eis o contexto em que se explica a necessidade, para Lukács, de rever a teoria geral da literatura que sempre tratara o romance de modo marginal. Era essencial pesquisar não só as leis próprias do gênero literário, mas fazer a história do gênero romance. Se o gênero mantém uma ligação orgânica com a arte narrativa da Idade Média e provém do romance social do século XVIII, desenvolve-se como romance histórico pela forma singular como nele figura a apreensão do tempo. Dessa maneira, o romance histórico não é episódico ou um gênero particular, mas a formalização que o romance assume ao figurar o passado como a pré-história do presente. Para Lukács, Walter Scott foi o principal criador dessa forma, influenciando Balzac, Púchkin, Manzoni ou Tolstói, que são relidos e valorizados como exemplares casos de apreensão formal da totalidade. São, portanto, herança literária e medida de referência para a produção contemporânea e crítica de arte.

Tendo em vista tais esclarecimentos, quais são os pontos mais relevantes da obra? Lukács inicia o capítulo 1 (“A forma clássica do romance histórico”)

com a periodização de lastro histórico ao apontar a fase “clássica” do romance histórico, entre 1815 e 1848, como uma exigência aberta pelo período pós-revolucionário. “A Revolução Francesa, as guerras revolucionárias, a ascensão e a queda de Napoleão” são tratadas como eventos que reorganizam o tempo ao redor de si, uma vez que “fizeram da história uma *experiência das massas* [*Massenerlebnis*], e em escala europeia”²³. Evento não traumático e heroico na medida em que induz à produção de sentido e não ao mutismo ou à irrepresentabilidade. As rápidas e sucessivas reviravoltas produzidas nos acontecimentos intensificam a aceleração temporal diante da qual a percepção das mudanças como fatos naturais não ocorre, fazendo com que os homens se vejam como sujeitos da história, em uma experiência sem precedentes de reconhecimento das multidões, nomeada por Lukács de “sentimento histórico”. O que significa não só a percepção de que os destinos individuais estavam conectados com o universal, mas, sobretudo, a demanda por uma nova compreensão da história nacional e de suas correlações com o movimento internacional, isto é, com a história universal. Na primeira metade do século XIX a filosofia da história de Hegel cumpre papel decisivo ao demonstrar que as revoluções constituem momentos necessários e orgânicos da evolução do espírito; basta lembrar que a Revolução Francesa, nos termos hegelianos, é o “clarão” ou o “salto da noite para a manhã”, a ruptura qualitativa na qual a liberdade não foi apenas concebida, mas realizada. A filosofia não é mais “sonambulismo”, conhecimento do que é morto, soterrado e decomposto, mas do presente vivo no qual “os estados pretéritos estão suprassumidos em seu estado atual, de modo que a plena compreensão do presente requer um conhecimento do passado”²⁴. Ora, se a Grécia não é mais o modelo por ser passado morto é porque a Revolução Francesa é o presente vivo, e a filosofia é colocada diante da contingência e da tarefa de apreender na descontinuidade a especificidade da modernidade.

O ideal seria que *O romance histórico* fosse lido junto com outra obra monumental escrita na mesma época, *O jovem Hegel*²⁵, que, infelizmente, ainda não foi traduzida para o português. Nela, Lukács sublinha como a concepção

²³ Idem, *O romance histórico*, cit., p. 38.

²⁴ G. W. F. Hegel, *Introdução à história da filosofia* (São Paulo, Abril Cultural, 1974).

²⁵ György Lukács, *Le jeune Hegel* (Paris, Gallimard, 1981). [Ed. mex.: *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, México, Grijalbo, 1963.]

da história de Hegel vai sendo elaborada até ficar explícita a ligação entre a sucessão lógica e metodológica das categorias e a evolução histórica na qual o todo é entendido como compenetração, o que possibilitou a Hegel superar a dicotomia entre sujeito e objeto ao demonstrar que o direito abstrato não é resultado de uma formulação do entendimento, mas a autoprodução da própria sociedade, isto é, o conceito especulativo necessário em face da abstração que é constitutiva da sociedade. E, destaca Lukács, com base no papel que o conceito de trabalho adquire na *Fenomenologia do espírito*²⁶ foi possível a Hegel penetrar nos “segredos” da economia política moderna, preparando o materialismo histórico. Ao sustentar a tese de um progresso histórico objetivo – a necessidade do capitalismo –, independente do dever [*Sollen*] e do subjetivismo moral, e, ao mesmo tempo, a tese dos fins espirituais opostos à realidade da sociedade burguesa, Hegel apreendeu as contradições do progresso. Para Lukács: “é o primeiro pensador na Alemanha a ter reconhecido o fato de que a vida econômica está submetida às suas próprias leis”²⁷.

Ao contexto da Revolução Francesa corresponde, portanto, o surgimento de uma nova forma artística que reconhece e interioriza essa mobilidade, pon-do as questões em perspectiva histórica, isto é, na perspectiva do devir que ela comporta. Dito de outro modo, contemplação da experiência e produção de sentido se entrecruzam, sendo possível a explicação de que, ao operar com o conceito de correspondência, Lukács utilize reiteradas vezes o termo “re-sultar” [*heraus erwachsen*] ou “recapitulação” [*Zusammenfassung*] e poucas vezes o de “reflexo” [*Widerschein*], como quando afirma, por exemplo, que

Scott torna-se um grande poeta da história: porque tem um sentimento mais profundo, legítimo e diferenciado da história (...). A necessidade histórica é sempre um resultado, não um pressuposto; ela é, de modo figurado, a atmosfera trágica do período, e não o objeto das reflexões do escritor.²⁸

Isso possibilita que o problema da historicidade seja percebido como interno ao romance. Com rigor estético, ou seja, realizando análise formal das obras, no capítulo 2 (“Romance histórico e drama histórico”) Lukács examina a confluência entre gênero, filosofia da história e história, articulando elemen-

²⁶ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia do espírito* (trad. Paulo Menezes, 4. ed., Petrópolis, Vozes, 2007).

²⁷ György Lukács, *Le jeune Hegel*, cit., p. 179.

²⁸ Idem, *O romance histórico*, cit., p. 79.

tos inovadores ao campo da teoria literária. Eis algumas novidades formais do romance histórico: o romance afasta-se tanto da apropriação subjetiva da história como da utópica, o que se verifica no fato de que seu desfecho jamais é um juízo moral, porque o escritor é uma figura de transição [*Übergangsgestalten*] que viveu uma experiência de dissolução social, e dela decorre um distanciamento que lhe faculta a possibilidade de expressar o “triumfo do realismo”, no vocabulário de Engels, em uma “calma épica”. Isto é, sua habilidade, que Fredric Jameson nomeia de “invenção singular”, é a de colocar em contato, na intriga, os extremos da luta, por meio da construção de um terreno neutro no qual as forças sociais distintas são aproximadas. Decorre daí que o romance histórico não seja orientado por um veio empirista ou por um espírito de antiquário, já que se busca uma intersecção entre forças ou um encadeamento histórico no qual o passado aparece como pré-história do presente.

Ainda sobre a estrutura formal do gênero, o herói jamais é clássico ou romântico, uma vez que as narrativas costumam-se em torno de personagens ficcionais médias que emergem de situações de crise, caracterizadas em múltipla complexidade. Ou seja, o herói médio ou medíocre é o homem comum que se torna líder não de modo voluntarioso, mas ao acaso, no emaranhado das complexas relações sociais, o que permite resumir em si “os lados mais marcantes, tanto positivos quanto negativos, de determinado movimento”²⁹ e significa que “todo o complexo de componentes sociais exprime-se na trama das paixões, ao sabor da contingência e no cerne das contradições”³⁰, como diz Lukács a propósito de Balzac. Em outros termos, o romance histórico nutre-se inúmeras vezes de processos inconscientes de figuração. A característica formal mais significativa, contudo, é a intensificação dos acontecimentos em uma concentração dramática efetuada no uso farto do diálogo, na qual o herói se inscreve na ação, jamais abstratamente, por meio de pensamentos, mas como aglutinador e generalizador prático.

Dessa maneira, atingimos o corpo conceitual da obra que é o debate sobre a mistura ou a dissolução dos gêneros, para o qual Lukács busca contribuir ao sustentar sua estética histórica contra o modelo abstrato e intemporal. Assim, parece-me incorreta a avaliação de Peter Bürger, em *Teoria da vanguarda*³¹,

²⁹ Ibidem, p. 57.

³⁰ Idem, “Balzac und der französische Realismus”, cit., p. 478.

³¹ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda* (São Paulo, Cosac Naify, 2008).

que condena a análise lukacsiana do romance por ela pretender articular uma concepção da história marxista com uma teoria estética normativa. O ponto de partida de Lukács não é a poética clássica normativa e suas variações, mas a diferença estabelecida por Goethe entre o drama que narra o “inteiramente presente” e o épico o “inteiramente passado” e as transformações históricas dos gêneros, apontadas, por exemplo, na análise moderna de Friedrich Schlegel. O gênero não responde às preceptivas da retórica e não é um “modelo de escritura” ou “modo de enunciação” estável. Ele não é apenas uma dimensão linguística, mas a intersecção entre o plano das categorias e o da história. Se o gênero decorre de fundamentos sociais objetivos, ele é um método “criador” em constante alteração. Novamente, vê-se a importância central de Hegel ao apreender o problema do romance em perspectiva histórica: “o romance, essa epopeia burguesa moderna”³².

Lukács parte da solução hegeliana e também da postura anticlassicista de Schlegel para as quais a epopeia adquire um novo valor e o romance, que dela deriva, não é mais uma forma natural, mas uma forma artificial. Realizando uma crítica histórica, portanto, tanto do idealismo alemão como do romantismo, Lukács ousa propor uma nova relação entre epopeia e drama e nela apreender a singularidade formal e histórica do romance. Ora, Hegel nos *Cursos de estética* partia da diferenciação entre épico e drama, isto é, da oposição entre a “totalidade dos objetos” e a “totalidade do movimento” para definir o romance. Em seus termos: no romance vemos reaparecer “o amplo pano de fundo de um mundo total, bem como a exposição épica de eventos”³³; no drama “a ação se apresenta na totalidade da sua realidade exterior e interior”³⁴ para concluir que ao romance falta “o estado de mundo originariamente poético, do qual nasce a epopeia propriamente dita”³⁵. Para Lukács, o drama não é a forma superior que integra e ultrapassa necessariamente os outros gêneros, como dizia Hegel, por aparecer, descontinuamente, sempre em épocas de crise; nem o romance é uma desqualificação em relação à epopeia antiga. Com base na aproximação marxista entre desenvolvimento dramático e ideia de revolução, Lukács defende que os grandes dramas coin-

³² G. W. F. Hegel, *Cursos de estética* (São Paulo, Edusp, 2004, v. IV), p. 137.

³³ Idem.

³⁴ Ibidem, p. 200.

³⁵ Ibidem, p. 137.

cidem com mudanças históricas decisivas, e que a singularidade do drama é a de efetuar a concentração intelectual e a recapitulação desses momentos, de modo que o herói é histórico porque no lugar da figuração subjetiva, apontada por Hegel, predomina o caráter público. Contudo, diante da intensificação da divisão social do trabalho e do aumento da fratura entre o público e o privado, as condições históricas não são favoráveis ao drama. Para Lukács, não significa a morte definitiva do gênero, mas o deslizamento do drama em direção à epopeia: a refundição de seus materiais [*Umarbeitung*] no romance histórico.

O romance histórico adquire, em suma, com a fusão dramática, mais historicidade. Ele, de fato, decorre do romance social do século XVIII, mas a migração de tendências dramáticas é o que possibilita à narrativa não apenas descrever a multiplicidade dos conflitos, mas intensificar a ação épica, fazendo do romance a pré-história do presente.

A influência recíproca entre as formas épica e dramática como característica essencial da literatura moderna foi constatada primeiro por Goethe e Schiller. Balzac, referindo-se em especial a Walter Scott como iniciador do processo, ressaltou o elemento dramático como marca distintiva do novo tipo de romance, em oposição aos tipos anteriores.³⁶

Fruto de distorção formal, o romance histórico corresponde à fase desenvolvida da sociedade burguesa na qual a forma dramática deve “aparecer como não dramática”, “na completa emergência da essência em pura aparência”, acarretando o eclipse do herói épico. Se na antiga epopeia o tema central era o da luta entre o indivíduo e o destino, a moderna “exprime o domínio das condições sociais sobre um indivíduo e a realização da necessidade social por meio da cadeia de acasos aparentes da vida individual”³⁷. “Acalma-te”, disse Lousteau a Luciano de Rubempré, em *As ilusões perdidas*, de Balzac, “aceita os homens pelo que realmente são: meros instrumentos.”³⁸

Balzac será o caso mais emblemático da fusão; no entanto, é o último representante francês de uma literatura realista de problemática histórica. No ciclo de obras intitulado *Comédia humana*, o tempo é encurtado, reduzindo a narrativa ao romance de costumes. “Seguindo as pegadas de Goethe” e afastando-se das linhas gerais de longa duração, Balzac supera Scott na ca-

³⁶ György Lukács, *O romance histórico*, cit., p. 156.

³⁷ Idem, *Goethe et son époque*, cit., p. 111.

³⁸ Honoré de Balzac, *As ilusões perdidas* (São Paulo, Abril Cultural, 1978), p. 196.

racterização do presente e de sua pré-história mais imediata. Na experiência da história “pessoalmente vivida”, Balzac vivencia o começo e o fim de um ciclo histórico; como espectador das contradições da Revolução de Julho, de 1830, ele percorre o “reino da razão”, das esperanças às desilusões, sendo afetado sobremaneira pelos problemas contemporâneos. No seu caso, uma temporalidade reduzida e concentrada abre o acesso a uma pormenorizada caracterização das paixões e das relações sociais francesas na fase do capitalismo. “Simpatizante de uma classe que desaparece” e movido pela “procura desesperada por autenticidade”, ele efetua na *Comédia humana* a experiência subjetiva da necessidade do presente, mas tendo sempre por base a rede infinita de contingências que forma seus pressupostos. Daí sua célebre frase: “Não é por culpa do autor se as coisas falam, elas mesmas, e falam alto”. Em outros termos, Balzac aproxima-se da história para devolvê-la problemática, isto é, repleta de fissuras e de embaraços.

Na periodização lukacsiana, a partir de 1848 nota-se o declínio da forma histórica do romance, perceptível na perda da sensibilidade épica e da capacidade de narrar, agora substituídas pela tendência à descrição. O realismo de Balzac cede ao naturalismo de Zola, no qual predomina a descrição unilateral e niveladora que transforma tudo em um presente estático, esfacelando as conexões entre presente e história. Ora, 1848 é principalmente o momento no qual, nos termos de Marx, “a burguesia tinha a noção correta de que todas as armas que ela havia forjado contra o feudalismo começavam a ser apontadas contra ela própria”³⁹. A acomodação dos anseios democráticos da classe burguesa em um liberalismo de compromisso anuncia, para Lukács, a consolidação da “marcha triunfal da prosa capitalista”, que coincide com a nova concepção de história, o declínio da filosofia hegeliana e o predomínio de um materialismo mecanicista. Em *Salambô*⁴⁰, de Flaubert, por exemplo, a história é reduzida a cenário que serve de moldura para um evento íntimo cuja interação dos tempos cede à monumentalização decorativa na qual a história é desumanizada e limitada à vida privada.

Em *O romance histórico*, Lukács já antecipa a defesa do realismo na arte, que fez em obras posteriores. Convém ressaltar que o realismo não é empiris-

³⁹ Karl Marx, *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*, citado em György Lukács, *O romance histórico*, cit., p. 212.

⁴⁰ Belo Horizonte, Itatiaia, 2005.

mo: ele se nutre da oposição entre naturalismo e realismo que está em jogo na segunda metade do século XIX. Com base nessa luta estética e política que adentra o século XX, Lukács analisa a arte moderna como um prolongamento do naturalismo e não do realismo; na mesma perspectiva, condena também o realismo socialista da época de Stalin, que permanecia como um “naturalismo agrário”. O realismo só pode ser realizado quando o âmbito da realidade cotidiana média amplia-se na história e permite ao escritor alcançar na arte o *páthos* da vida privada, ou seja, a sublimação da realidade interior individual até o ponto em que ela se funde em ações concretas, não em abstrações. Vale ressaltar que a tipicidade, conceito fundamental de sua estética madura, pressupõe como artisticamente necessário o distanciamento contemplativo da realidade cotidiana para que surjam situações épicas. Tal exigência também está presente em sua primeira estética.

Do ponto de vista da história da literatura ou da crítica de arte, o esquema lukacsiano sugere que as obras que coincidem com mudanças históricas significativas formam um fluxo que as interliga aos acontecimentos, que é constituído em momentos ontológicos da evolução da humanidade. As obras não se aproximam entre si no sentido benjaminiano, por meio de saltos [*Sprung*] redentores do passado em direção ao presente, mas, ao contrário, por meio de apropriações do presente que buscam no passado um *continuum* para se vincular.

Se há uma noção de evolução na periodização proposta em *O romance histórico*, ela é descontínua e não teleológica. Vale ressaltar que Lukács apenas vislumbra possibilidades épicas e a retomada da tradição clássica do romance histórico na literatura socialista pós-1917. Na parte final do texto, a despeito de Theodor Fontane, Lion Feuchtwanger ou Heinrich Mann, ele reconhece apenas tentativas frustradas, como se a história da qual a revolução socialista fazia parte, diante do nazismo e da persistência do capitalismo, estivesse ainda em suspensão. Por outro lado, a periodização lukacsiana exhibe uma dialética negativa própria ao privilegiar as formas surgidas de processos de dissolução em detrimento das que resultam de continuísmo e conservação. O fluxo histórico-literário construído por Lukács tem muito o que dizer sobre a mobilidade e negatividade que conduziu ao presente, mas pouco sobre a própria lógica dele. Algo próximo, nesse sentido, ao desejo de Walter Benjamin de captar o mundo em “estado de eclipse”. No caso de Balzac, o mundo moderno aparece já como ilusão no movimento de dupla negatividade: a constatação da destruição do Velho Mundo enceta a descrição do novo;

o reconhecimento do novo como horror e como ilusão decorre da constatação da morte do velho. Ao privilegiar o tempo que muda no lugar do tempo que passa, Lukács propõe uma história na qual o sentido aparece em forma de ruptura, explicando, em parte, sua dificuldade, como reiteram seus críticos, em analisar as obras modernas ou contemporâneas.

As teses de Lukács sobre o realismo atraíram, fatalmente, forte oposição, sobretudo de Brecht, em 1940. A defesa da grande arte realista contra a arte de vanguarda, a avaliação da poesia de Baudelaire como decadente, a caracterização da história da Alemanha em Döblin e Musil como excêntrica, a oposição entre Thomas Mann e Kafka ou, ainda, a condenação de Joyce e Beckett geraram agudos afastamentos e rupturas definitivas. Para Lukács, as obras de vanguarda produziam um tipo de maneirismo profundamente tão esquemático ou mais do que o realismo socialista. Nelas, o escritor apresentava uma imagem parcial, deformada e alegórica da realidade, imobilizando-se em um pavor cego diante dela. A forma não conseguia superar essa subjetividade imobilizada, que se orientava rumo à dissolução do objeto em uma espécie de nada transcendental. O realismo, como o de Thomas Mann, em contrapartida, criticava o dado imediato, situando o fenômeno no conjunto, ou seja, configurando-o artística e organicamente como totalidade. Se há méritos em sua teoria do realismo, nos julgamentos sobre a arte moderna, hoje podemos afirmar que foram totalmente equivocados e explicam, em parte, o mal-estar generalizado diante de sua produção futura.

A perspectiva interpretativa do texto não está, contudo, nos equívocos, mas na distinção sutil feita na conclusão. “Encontramo-nos em meio a um período heroico”, “na aurora de uma nova democracia”⁴¹, conclui Lukács. A nova democracia, contudo, não é somente a “democracia socialista”, mas também e em especial a “democracia revolucionária da Frente Popular”, uma vez que “o heroísmo dos combatentes da Frente Popular” produzia “conteúdos novos, superiores, avançados, mais generosos, democráticos e sociais”. Se a Frente encarna a luta contra a opressão em todo o mundo, podemos afirmar que o tema da democracia é de fato o grande eixo do texto. Em outros termos, nos anos 1930, o filósofo denuncia ao falar em “aurora” que o socialismo democrático não estava plenamente realizado, pois a “prosa capitalista” continuava impondo suas exigências, até mesmo na União Soviética.

⁴¹ György Lukács, *O romance histórico*, cit., p. 417 e 416.

Esses são os termos nos quais o autor postula a renovação da epepeia, “a epepeia do cidadão”, no chão de uma historicidade comum, para além da “época da perfeita pecaminosidade”. O filósofo não procura mais reencontrar o “céu estrelado” da harmonia perfeita, tal como figurado na épica antiga, nem abandona o princípio épico da configuração de uma experiência comum. Ele vislumbra ser possível que o indivíduo atomizado nas relações capitalistas supere as relações reificadas em um futuro próximo, envolvendo-se em uma aventura coletiva, mas jamais a qualquer preço, pois como diz Hölderlin, em *Hipérion*⁴²: “Acredito que somos, declara Hipérion a Belarmino, por nós mesmos e que somente por livre e espontânea vontade é que nos ligamos intimamente à totalidade”.

⁴² Petrópolis, Vozes, 1994, p. 157.