

Resenha

Georg Lukács. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica.* Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. Coleção Espírito Crítico ser. 1. 256 páginas.

*Sandra S. F. Erickson**

I. Georg Lukács (1885-1971) foi um dos maiores pensadores da Europa Oriental do século XX, tendo desenvolvido abordagens decisivas na filosofia política, estética, crítica literária, sociologia e metafísica, durante uma longa e produtiva carreira. *A teoria do romance* (daqui em diante TR) foi escrita em 1914-15 e publicada em forma de periódico em 1916 e na forma de livro em 1920, representando a obra prima de uma das fases iniciais de seu desenvolvimento intelectual.

A primeira tradução para o português de Portugal foi uma tradução não muito feliz do francês feita por Alfredo Margarido (Lisboa: Presença, [1965]). O texto é incoerente em muitas partes, pois ficaram omissas frases inteiras e a ordem de algumas foi alterada. A escolha vocabular também é problemática, pois vocábulos mais "light" foram preferidos, e a densidade, profundidade e o próprio estilo de Lukács ficaram comprometidos. Por essa razão, muitos estudiosos que não podiam ler o autor no original, recorriam às traduções inglesa e francesa: Anna Bostock, *The Theory of the Novel* (London: Merlin, 1971); Jean Clairevoye, *La théorie du roman* (Genebra: Gonthier, 1963).

Agora José Marcos Mariani de Macedo fez uma tradução para o nosso português mais "profissional", devolvendo a "gordura" original das reflexões de Lukács sobre o romance. A nova edição possui um "Posfácio" (versão modificada de uma tese de mestrado em Letras na USP do tradutor), "Bibliografia" e "Índice Onomástico" e um resumo biográfico, "Sobre o autor", com uma lista de escritos sobre Lukács em outras línguas e em português que pode servir de um primeiro guia para alguém não familiarizado com o autor.

O Pós-fácio é interessante e ajuda, já que existe relativamente pouca literatura secundária sobre o assunto, mas deixa de lado uma das

* B.A., Filosofia, Western Carolina University (1988); M.A., English Literature, Texas A&M University (1990); Doutorado, Literatura Brasileira, UFPB (2001).

melhores qualidades da teoria de Lukács, a saber, sua análise detalhada e iluminadora das características próprias dos gêneros literários tratados por ele. Assim, embora a nova tradução, enriquecida com notas, seja razoável, para quem não lê o alemão, ainda é preferível a inglesa, que deixa transparecer muito mais o lirismo, provavelmente intencional, do estilo do autor. Na versão recente do português, a palavra para "conto" (*short story*, p. 51) foi traduzida, sem que o original fosse apresentado, injustificadamente como "novela" (p. 49), gêneros que são muito diferentes. Outra diferença importante é a tradução do termo *integrated civilisation* (civilização integrada) por "culturas fechadas". Lukács desenvolve cuidadosamente o conceito de épica como um produto da integração do indivíduo na comunidade, de modo que não existia uma separação entre suas possíveis aventuras e a história da comunidade (é nesse sentido que ele emprega o termo totalidade). Assim, o indivíduo "ficcional" não estava ainda (como estará no romance) separado de sua comunidade. Esse conceito de indivíduo e cultura integrada parece-nos diferente de "fechado". Por isso, as citações utilizadas aqui são traduções do inglês do autor da resenha.

A *TR* é, junto com a *História e consciência de classe*, um dos mais citados dos escritos de Lukács. Disse-se citados porque embora se possa contestar o lugar do autor no banquete das falas dos filósofos, ele foi, sem dúvida, assegurado entre os teóricos da crítica literária. Todavia, para se compreender as teorizações de Lukács é necessário uma "iniciação" nada superficial à filosofia, assim, embora ele tenha influenciado a chamada Escola de Frankfurt, especialmente Walter Benjamin e Theodor Adorno, é muito citado e pouco lido.

Forjada nas profundezas do *agon* poético de Lukács com o *Nascimento da Tragédia*, de F. Nietzsche, *TR* é um livro (e uma teoria) sofisticado, intrigante e instigante. O autor não interte o leitor com ilusões simbólicas de polaridades metafísicas. Ele tenta explicar o que, para Lukács é o dilema essencial do homem, a saber, "como a essência se torna existência" e "como a existência se torna essência" sem oferecer nenhum alívio ou consolação ou abstração para aquilo que sabemos ser o nosso destino, a morte, *oblivion*. Ele também supera aquele ressentimento mórbido do anticristianismo nietzscheano que, de certa forma impediu Nietzsche, se não de apreciar, pelo menos de analisar a estética cristã com mais objetividade e menos histerismo. Isso não é dito no intuito de diminuir o *Nascimento da Tragédia*, mas de contextualizar a *TR*, já que ambos são igualmente imprescindíveis para se compreender os gêneros literários de que tratam. Passamos ao que diz Lukács.

II. No Prefácio de 1962, Lukács caracteriza esta fase como uma identificação com a escola neo-kantiana de ciências intelectuais, mas também com uma problemática estética originada no pensamento de G. Hegel (1770-1831). Em outras palavras, ele adotou uma orientação neo-kantiana, buscando uma definição do gênero do romance em termos de sua estrutura e fundações constitutivas da história transcendental da consciência bem como, em comparação e contraste com outros gêneros afins, particularmente a épica e a tragédia. Mas, a partir de considerações hegelianas, ele tentou situar tal definição no contexto histórico-conceitual. Da perspectiva marxiana, e até stalinista, que ele adotou quarenta anos depois, ele julga o kantianismo do livro demasiadamente esquemático e o hegelianismo demasiado abstrato para um tratamento adequado do tema. Todavia, Lukács admite que o autor da *TR* tinha algumas intuições e análises inspiradas que justificam o grau de admiração e influência suscitado pelo livro.

Lukács oferece comentários interessantes e valiosos sobre vários gêneros e subgêneros literários (novela, conto, romance de cavalaria, comédia, balada, poesia), mas restringiremos a discussão aqui às suas definições de épica, tragédia e romance.

III. Antes de qualquer coisa, é preciso dizer que o projeto de Lukács em *TR* é baseado na premissa de que estética não é mais, nem menos do que metafísica (38) e, por isto é possível, e no final, necessário, uma descrição filosófica dos gêneros literários. A tese mais saliente, senão principal, de *TR* é a continuidade genérica entre a épica e o romance. Lukács trata o romance e a épica como espécies históricas do gênero de literatura epopéica, e contrasta este gênero com a tragédia.

A categoria mais elevada implícita na distinção de Lukács é a literatura séria ocidental. O significado de sério, neste contexto, é o de que a literatura trata de questões ontológicas, do ser enquanto essência (e às vezes forma) e da vida enquanto existência (no sentido kierkegaardiano, fonte que Lukács admite no Prefácio, 18). O significado de ocidental, também no mesmo contexto, é o de que Lukács está descrevendo mudanças na "psicologia transcendental" na tradição cultural do Oeste. A definição particular de romance de Lukács é abstraída das definições tradicionais destes gêneros através de um raciocínio filosófico um tanto quanto intrincado. Por isso, é conveniente apresentar primeiro definições convencionalmente destes gêneros, para depois analisarmos a contribuição específica de Lukács.

II. No Prefácio de 1962, Lukács caracteriza esta fase como uma identificação com a escola neo-kantiana de ciências intelectuais, mas também com uma problemática estética originada no pensamento de G. Hegel (1770-1831). Em outras palavras, ele adotou uma orientação neo-kantiana, buscando uma definição do gênero do romance em termos de sua estrutura e fundações constitutivas da história transcendental da consciência bem como, em comparação e contraste com outros gêneros afins, particularmente a épica e a tragédia. Mas, a partir de considerações hegelianas, ele tentou situar tal definição no contexto histórico-conceitual. Da perspectiva marxiana, e até stalinista, que ele adotou quarenta anos depois, ele julga o kantianismo do livro demasiadamente esquemático e o hegelianismo demasiado abstrato para um tratamento adequado do tema. Todavia, Lukács admite que o autor da *TR* tinha algumas intuições e análises inspiradas que justificam o grau de admiração e influência suscitado pelo livro.

Lukács oferece comentários interessantes e valiosos sobre vários gêneros e subgêneros literários (novela, conto, romance de cavalaria, comédia, balada, poesia), mas restringiremos a discussão aqui às suas definições de épica, tragédia e romance.

III. Antes de qualquer coisa, é preciso dizer que o projeto de Lukács em *TR* é baseado na premissa de que estética não é mais, nem menos do que metafísica (38) e, por isto é possível, e no final, necessário, uma descrição filosófica dos gêneros literários. A tese mais saliente, senão principal, de *TR* é a continuidade genérica entre a épica e o romance. Lukács trata o romance e a épica como espécies históricas do gênero de literatura epopéica, e contrasta este gênero com a tragédia.

A categoria mais elevada implícita na distinção de Lukács é a literatura séria ocidental. O significado de sério, neste contexto, é o de que a literatura trata de questões ontológicas, do ser enquanto essência (e às vezes forma) e da vida enquanto existência (no sentido kierkegaardiano, fonte que Lukács admite no Prefácio, 18). O significado de ocidental, também no mesmo contexto, é o de que Lukács está descrevendo mudanças na "psicologia transcendental" na tradição cultural do Oeste. A definição particular de romance de Lukács é abstraída das definições tradicionais destes gêneros através de um raciocínio filosófico um tanto quanto intrincado. Por isso, é conveniente apresentar primeiro definições convencionalmente destes gêneros, para depois analisarmos a contribuição específica de Lukács.

Épica é um poema que celebra, na forma de uma narrativa contínua, os feitos de um (ou mais) personagem(ns) heróico(s) da história (ou tradição) de um povo num estilo cerimonioso. O protagonista que é, geralmente, protegido (ou mesmo descendente) de deuses, realiza feitos sobre-humanos em batalhas e/ou viagens maravilhosas, quase sempre salvando ou criando uma nação. Estas aventuras, que começam *in media res*, formam um todo orgânico, estruturado em episódios que podem inclusive serem cômicos (lúdico), possuem um cenário cósmico e requerem coragem e a intervenção do sobrenatural para a resolução da trama. Importantes características épicas incluem a objetividade narrativa e o fato de esta narrativa se constituir em uma resposta a uma pergunta (feita a uma musa) no início do texto.

A tragédia é, por sua vez, uma recontagem da queda de pessoas de alta posição. Tanto pode ser em verso como em prosa. O protagonista enfrenta seu destino com coragem e nobreza. Seus eventos, que culminam em catástrofe, são tratados com seriedade e dignidade e enfatizam a importância de uma escolha do protagonista. Mostrando o *grandeur* do espírito humano ao confrontar as adversidades existenciais, este gênero trata o humano em termos de sua potencialidade divina, ou de seus ideais transcendentais, de uma parte do ser humano que se rebela contra, não somente o universo implacável, mas a fragilidade de sua própria carne e vontade. Suas convenções principais são a *hamartia*, a *hubris* e a *nemesis*.

Finalmente, o romance, cujo conteúdo é a secularidade do mundo, é, resumidamente, uma narrativa longa na qual a(s) personagem(s) são mostradas em um processo de desenvolvimento que é o resultado dos eventos da trama. O romance é uma forma plástica, ou seja, não se reduz, em termos formais, a convenções estruturais específicas.

Para Lukács, a literatura séria ocidental se divide em duas espécies: literatura épica e tragédia. A distinção é feita conforme o molde em que a literatura faz a mediação entre essência e existência (vida). Na literatura épica a questão constitutiva que estrutura a trama é a de como a existência se torna essência; na tragédia, a questão é como a essência se torna existência. A literatura épica reflete a realidade social enquanto totalidade, mas, em épocas históricas diferentes, a realidade é diferente.

Na tragédia, o protagonista já tem a sua essência estabelecida. Por essência, no aspecto subjetivo, entende-se o caráter, a moral, a personalidade, a capacidade; por essência; no aspecto objetivo, entende-se as formas sócio-culturais de sua comunidade representadas pelo coro trágico. Na tragédia não existe um conflito entre os aspectos subjetivos e objetivos da essência e, por isto, o *agon* (luta) não trata ou não se

deriva da resolução da essência. Ao invés, a questão é de como a essência do herói trágico expressa-se nos eventos concretos da trama, ou seja, a existência. Os deuses já tinham determinado o destino do herói, e cabe a ele apropriar a crise e a seqüela desastrosa através do reconhecimento e da resolução trágica. A premissa maior da tragédia é a de que a essência do protagonista é imperfeita, quer dizer inclui uma falha trágica (*hamartia*), que junto com as circunstâncias do destino implica um curso de ação. Assim, o desafio do tragediólogo é o de dramatizar tal ação trágica, isto é, mostrar como a essência se torna existência.

Na literatura épica, a situação é o reverso. [Este contraste é surpreendente, uma vez que a definição clássica de tragédia de Aristóteles pressupõe a continuidade entre a épica e tragédia, *Poetics* 38-49b.] A essência não está determinada na sua totalidade e necessita a existência, caracterizada pelos episódios desafiadores, ou seja, uma série de aventuras, para se constituir como tal. Lukács divide a literatura épica em duas espécies conforme a época histórica mundial. Na "infância" do homem ocidental, a unidade coletiva caracterizada pela "fé" comunitária limita o alcance das essências disponíveis; na sua "maturidade viril", a crise dos valores (decorrente da fuga dos deuses) condena o homem (agora caracterizado como um indivíduo) e a comunidade a uma escolha entre essências heterogêneas e até caóticas. Na juventude, a literatura épica assume a forma da épica propriamente dita; na maturidade ela assume a forma do romance (sério, excluindo-se o romance de diversão). Conseqüentemente, a questão chave da literatura épica, a saber, a de como a vida se torna essência, coloca-se diferentemente na épica e no romance.

Na épica *stricto sensu*, a ingenuidade da comunidade faz com que a totalidade da essência seja mais fácil de ser alcançada. No aspecto subjetivo, essa essência inicial e parcial é determinada pelos poderes e virtudes dados ao herói por seus patrocinadores e/ou ancestrais divinos; no aspecto objetivo, a herança e o prospecto da comunidade são determinados pelos *numes* tutelares vigentes. De qualquer maneira, assim como na tragédia, não existe, em princípio, um conflito entre a essência do herói épico e a do seu povo. Ao contrário, o processo de desenvolver a essência do herói na sua totalidade é o mesmo processo de totalização da comunidade, desde que a fortuna do herói é emblemática e causativa da fortuna coletiva.

Tanto as vitórias (o retorno de Ulisses) quanto às derrotas (o fracasso de Gilgamesh de alcançar a imortalidade) do herói épico servem para estabelecer as estruturas fundamentais de sua coletividade. Assim, o desafio do bardo épico é o de narrar e dramatizar como a existência

heróica (as aventuras e suas resoluções) estabelece a essência do herói e da comunidade heróica de tal forma que as estruturas imaginativas e comportamentais sejam constituídas para a educação e edificação de um povo no caminho de sua autodefinição.

Na maturidade do ocidente, o desaparecimento da essência presumidamente íntegra e total torna impossível a escritura da épica. O romance se instaura em uma circunstância histórica caracterizada pela multiplicidade de cosmovisões. A abolição da hierarquia entre essência e existência criou a necessidade de "negociar" entre essa multiplicidade de essências. Os personagens centrais dos romances se tornam indivíduos, cada um controlando a "escrita" e direção de sua própria tragédia individual. O aspecto subjetivo é precisamente a tarefa do indivíduo de se definir em termos de um projeto existencial concretamente elaborado; o aspecto objetivo é a heterogeneidade de projetos existenciais representados pela polifonia do romance (mesmo quando a multiplicidade das vozes é articulada por um personagem só). "O romance conta a aventura da interioridade; o conteúdo do romance é a estória da alma que vai encontrar-se a si mesma, que procura aventuras para ser provada e testada por elas, e, prova a si mesma para encontrar sua essência." (TR, 89). Assim, o desafio do romancista é o de narrar o desenvolvimento (ou falta de desenvolvimento) da essência do(s) personagem(ns) através de uma série de episódios de tal maneira que o indivíduo aprofunda a alma no contexto das perspectivas coletivas maiores.

Deste modo, o romance representa uma síntese dialética dos outros dois gêneros: como a tragédia, destaca a relação do homem com seu destino e sua alma; e como a épica, a relação (que neste caso é o isolamento) do homem com sua comunidade. Todavia, o caráter sintético do romance não é destacado por Lukács por causa de seu interesse em estabelecer o romance como herdeiro da tradição épica e não trágica.

IV. Para Lukács a épica representa a relação do homem com sua comunidade, pois o herói só se torna herói para tomar o lugar que o destino já lhes reservou (como representante de sua coletividade). O herói épico, ao sair para viver suas aventuras e confrontar seus perigos sabe que será bem sucedido, pois conta com a proteção dos deuses. Sua morte, se eventualmente acontece (como no caso de Heitor), é a coroação de seu heroísmo e o preenchimento de seu destino uma vez que será sempre em circunstâncias que resultam no seu engrandecimento e sua imortalidade. Esta morte é a causa principal da fundação da nação. Está inserida na ordem natural das coisas, uma vez que a vida em geral é um

dado histórico (TR, 46). O herói é vitorioso, mesmo na morte porque este é o seu caminho para "se tornar essência", ou seja, para se tornar aquilo a que ele está destinado a ser.

Esta forma literária (este tipo de representação) que celebra o confronto com os deuses como um fenômeno natural de uma visão de mundo em que "ser herói era o natural", ou seja, onde o objeto é a vida mesmo, não é mais possível no mundo moderno (TR, 44, 47). No mundo épico a plenitude se constitui na antítese da vida ordinária. Desde que a forma é somente o "trazer a superfície" e não o restringir, Lukács mantém que a pergunta épica é a de como a vida se torna essência (TR, 30-35), ou seja, como a subjetividade do herói se objetiva através da narrativa cujos episódios representam o confronto com as essências eternas e visíveis. A literatura épica reflete a relação de integração entre destino e alma. O herói épico não procura o conhecimento, mas somente "levantar o véu" de sua própria existência a qual revela, antes de tudo e de mais nada, aquilo que Lukács, heideggerianamente, chama de "distanciamento do ser" e o seu "desabrigamento" (*homelessness*). Seu conteúdo é a aventura da exterioridade. No mundo épico, diz Lukács, "ser herói era a forma natural de existência".

Ao mundo épico, Lukács contrapõe o mundo moderno, que se caracteriza pela cisão, ou antes, o divórcio, entre a essência e a vida. Neste mundo cheio de perigos (34) o sujeito se tornou um fenômeno, ou seja, um objeto diante de si mesmo (36, 56). Ser herói não é mais o modo natural, mas, antes, o elevar-se a si mesmo acima do meramente humano (44). A arte, "a realidade visionária do mundo feita sob nossa medida, se tornou, assim independente", não é mais uma cópia, "pois todos os modelos se foram".

Uma vez que o romance representa a necessidade de reflexão torna-se a forma representativa da modernidade e representa o que Lukács denomina de "virilidade madura" (71). Enquanto a épica é a aventura da exterioridade, o romance é a aventura da interioridade. Seu conteúdo é a "estória da alma que se encontra a si mesma" (89). O herói é o indivíduo tentando realizar seu próprio projeto existencial, projeto este que é o resultado da própria escolha individual. Enquanto na épica, para Lukács, o indivíduo tem que se tornar o herói que ele está destinado a ser realizando, assim, seu papel social, no romance é a luta que conta, e não o seu resultado final. O desfecho final não é um dado conhecido *a priori*, imbuído estruturalmente na própria forma (89). Ele representa, no final, a última aventura "para a mais última, trágica solidão" (45). O problema da hierarquia entre existência e essência (que é um dado *a priori* na

épica e na tragédia), se torna, no romance, parte integrante da forma mesma. Constitui-se sua própria problemática.

Esta representação da solidão última do homem (enquanto homem e não mais enquanto alma) não pode caber na tragédia enquanto forma porque nela, a reflexão sendo a solidão existencial do ser humano ("ser humano é ser só", diz Lukács, 35), só pode ser representada liricamente e monologicamente pelo coro (45). [Note-se que muitos termos referenciais utilizados por Lukács para definir o romance (polifonia de vozes, linguagem monológica) como "meia-arte" e forma própria da modernidade serão os mesmos utilizados por M. Bachtin]. Esta solidão existencial, "não é simplesmente a intoxicação da alma agarrada pelo destino e, assim, tornada canção" (45). Sendo o tormento da criatura condenada a solidude e "devorada pelo desejo de comunidade" ela "tem que se tornar um problema em face de si mesma, aprofundando e confundindo-se ao problema trágico e, finalmente tomando o seu lugar" (45). Lukács enfatiza que esta solidão não é uma propriedade *a priori* da pessoa dramática nem a experiência vivida de um homem "no processo de se tornar um herói" (46).

V. Utilizando uma metodologia que ele denomina "psicologia transcendental", em *A teoria do romance*, Lukács desenvolve uma teoria do romance através de uma análise comparativa e contrastiva detalhada da épica e da tragédia. É importante observar que uma coisa (um gênero) só é uma coisa porque não é a outra coisa com a qual é comparada e contrastada. Deste procedimento metodológico resulta uma complexidade conceitual que dificulta a apreensão de sua teoria. Outra dificuldade de sua teorização vem do fato de que ela se fundamenta na fusão, em uma mesma perspectiva ontológica e epistemológica, de categorias estéticas de Kant, Hegel, Nietzsche e Kierkegaard. Em outras palavras, Lukács quer abarcar nas definições de gêneros, não só a história da estética, mas até a própria história da filosofia [A filosofia, ele diz, determina a forma e o conteúdo da criação literária e é um sintoma da diferença essencial entre o mundo externo (exterioridade, objetividade) e o interno (interioridade, subjetividade), entre a incongruência da alma e o seu feito (29)], construindo, em boa parte de sua exposição, um arcabouço mais metafísico do que estético. Conceitos como idealismo e materialismo, a evolução do espírito na história universal, tese, antítese e síntese, a solidude trágica do homem num universo sem Deus, projeto existencial, e até a saudade (*homesickness*) e desabrigação (*homelessness*) ontológica do ser desfilam nas linhas e entrelinhas do texto. Lukács até consegue um heideggerianismo sem Heidegger!

Assim como para Heidegger a história do ser é uma história de "queda", ou seja, do progressivo afastamento e "desabrigamento" do ser dos seres (*Dasein*), para Lukács, o romance é "a forma artística de nossa época", porque suas "categorias estruturais coincidem com o mundo como ele é hoje" (93), ou seja, "o romance é a épica de um mundo que foi abandonado por Deus" (88) e seu conteúdo não é outro senão "a nostalgia pela perfeição utópica" (70).

O romance se estabelece como forma artística definitiva num tempo histórico caracterizado pelo abandono dos deuses e a independência do indivíduo, "quando os deuses estão calados e nem os sacrifícios nem a dádiva estática da língua pode resolver seu enigma; quando o mundo de feitos se separa do homem e, por causa desta independência, se torna vazio e incapaz de absorver o verdadeiro significado dos feitos por si mesmos, incapaz de se tornar em si mesmo um símbolo através do qual os símbolos mesmos se tornem, por sua vez, símbolo; quando interioridade e aventura estão para sempre divorciadas uma da outra" (66). Assim, para Lukács a estética se torna a história do sofrimento metafísico (40) do homem, a totalidade só existe na arte (56, 60, 62), e o romance representa duas coisas: 1) a "resignação" (71) da subjetividade de um sujeito que se tornou seu próprio objeto de se expressar de uma forma outra que não seja através da objetividade (do personagem); de contar a história de sua subjetividade apenas e somente através da objetiva subjetividade de outro (subjetividade essa que só pode ser apreendida enquanto análise da história e não enquanto narrativa apenas); e 2) a "virilidade madura".

As definições genéricas de Lukács são inextricavelmente ligadas ao estabelecimento do cânone literário, uma vez que as definições articulam a estrutura e o sentido das obras clássicas. Por isto, a caracterização do cânone é uma parte intrínseca da teorização lukácsiana; convém, assim, mencionar as escolhas críticas principais de Lukács (tópico este que é, por si mesmo, interessante).

Segundo Lukács, as únicas obras verdadeiramente épicas são as de Homero; as épicas chamadas secundárias (ou literárias) como as de Virgílio ou Camões apenas emprestam, de algum modo, o status de épica. As tragédias clássicas são as de Ésquilo, Sófocles e Sêneca, pois o caráter filosófico (socrático) das peças de Eurípedes implica uma intenção "antitragica" (tese já desenvolvida tanto por Aristóteles quanto por F. Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*). Desde que as condições ontológicas da modernidade não impedem a escritura de tragédias, Shakespeare e Ibsen também são tragediólogos legítimos (verdadeiros), ainda que o papel do coro tenha sido substituído por monólogos e outros artifícios de interioridade.

Por causa da tese da continuidade histórica na literatura épica, a transição entre a épica e o romance tem que ser representada por uma forma intermediária. Neste subgênero, Lukács indica a *Divina Comédia*, de Dante. O primeiro romance "verdadeiro" é o *Don Quixote*, de Cervantes. Lukács também insiste em periodizar o romance conforme estilos de épocas, assim, *Guerra e Paz*, de L. Tolstói é identificado como um romance que resgata elementos destacadamente épicos.

Finamente, não se pode deixar de mencionar quatro breves, mas importantes, observações de Lukács que, ao mesmo tempo em que distinguem o romance dos outros gêneros, representam uma inovação estrutural e formal, a saber, a funcionalidade do tempo, do espaço e da memória. Enquanto na épica e na tragédia o tempo é idealidade, ou seja, sua função é somente: de expressar a grandeza da aventura ou a intensidade das tensões (homens e destinos não são tocados por ele); no romance ele se comporta como duração (120), ou seja, ele existe enquanto realidade, entidade que gradualmente rouba "a subjetividade de todas as suas possessões e imperceptivelmente forçando nela conteúdos a ela estranhos" (121-22); o espaço nos outros gêneros é sempre um espaço histórico fixo, o romance, no entanto, possui seu próprio espaço a medida em que é possuído por ele; nos outros gêneros, a memória é passiva e só existe como estória, no romance ela é um agente transformativo "somente no romance e em certas formas épicas que se assemelham ao romance a memória acontece como uma força criativa que afeta o objeto e o transforma" (127). Finalmente, Lukács chama atenção para a ironia como característica estrutural fundamental do romance, uma vez que nele, a subjetividade do sujeito torna-se seu próprio objeto reflexão.

Definitivamente e legitimamente "canônico", este livro é uma leitura indispensável para se entender as características específicas dos gêneros literários e o romance como a "épica burguesa", legítima porta voz de sua ética. Com um estilo profético, Lukács fala de como os deuses abandonaram nossa morada, descrevendo o romance como a materialização da idade de ferro predita por Hesíodo. Ao colocar a unidade (integração) primordial entre homem, natureza e sociedade no mundo épico, e o gênero épico como simbólico dessa unidade, e ao definir a tragédia como o início da separação do indivíduo de sua comunidade (e, assim, de sua interiorização, seu mergulho na individualidade), Lukács tira muito "sangue" de *O Nascimento da Tragédia* porque nesse estudo, a tragédia é definida exatamente como um ritual onde, por um momento, a unidade primordial do individual e do divino se tornava manifesta. Depois de sua leitura, se percebe a ignorância de Nietzsche sobre a épica e o quanto *naïf* era o seu entendimento da tragédia e do romance.