Ficcional e Verídica (Notas sobre a historicidade da
poesia)
Fictional and Truthful (Notes on poetry historicity)

Hermenegildo Bastos *

RESUMO:

Neste trabalho acompanhamos a releitura que o filósofo e esteta húngaro György Lukács faz da Poética de Aristóteles, em especial a contraposição entre poesia e história. Nessa linha procuramos formular uma compreensão dialética do fenômeno a partir da qual a poesia é entendida como memória da humanidade. A poesia evoca, preserva e fixa os momentos históricos decisivos, que, dessa forma, podem ser revividos como atuais pelo leitor. Elimina-se assim qualquer contraposição rígida entre poesia e história, como também se afirma que há entre as duas uma relação, esta sim ineliminável, de natureza ontológica. Isto nos levará por fim à noção de realismo.

Palavras-chave: *Aristóteles; contraposição entre poesia e história; poesia como memória da humanidade em Lukács; realismo.*

36

ABSTRACT:

This study will follow the reading of Aristotle's Poetics done by the Hungarian philosopher and aesthete György Lukács, specially the contraposition between poetry and history. Through this line we reach a dialectical comprehension of the phenomenon from which poetry is understood as humanity's memory. Poetry evokes, preserves and fixates the decisive historical moments, thus enabling them to be relived by the reader as actual. Thus, it eliminates any rigid contraposition between poetry and history, as well as asserts that there is a relationship between them, this one inextinguishable, of an ontological nature. This will take us finally to the notion of realism.

Keywords: *Aristotle; contraposition between poetry and history; poetry as humanity's memory as read in Lukács; realism.*

* UNB

A poesia, como indica a origem grega da palavra¹, é uma atividade, não uma estrutura nem um estado de texto, mas sim uma estruturação ou, ainda, uma operação capaz de evidenciar o sentido dos fatos narrados, tornar inteligível os eventos da fábula. Ficcional, necessária e verossímil.² Então, como atividade que é, a poesia é indispensável e até mesmo urgente. Sem ela, os fatos permanecem simples fatos e, prisioneiros deles, os personagens são meros joguetes de implacável determinismo.

Pensamos inicialmente nos acontecimentos de uma narrativa literária, num drama, ou mesmo num poema pelo que nele há de ficção, mas também podemos pensar nos acontecimentos históricos reais que nos cabem viver e nos impõem sofrimento. Pensamos na poesia, mas também na história, em que devemos enfrentar as inúmeras formas de degradação fetichista do humano.

A operação poética é também do leitor. O leitor acompanhará o desenrolar dos fatos, fazendo seu o sofrimento (*páthos*) alheio representado. Na obra o

1 Observam Elsen (1970, p. 79) e García Yebra (1974, p. 244) que o sufixo grego *-sis* presente em palavras como *poíesis* e *mímesis* tem sujeito ativo, indica ação.

2 Verossimilhança, como toda categoria, é determinação do ser, forma de existência. Não pertence à razão abstrata, à lógica formal. É histórica. Tem a ver com as possibilidades do real, que é um processo, não algo estático. Gerald Elsen traduz *eikós* por provável. (ELSEN, 1970, p. 32) 'Provável' será tomado aqui como uma percepção de passagem no tempo, em que se articulam a causalidade e a necessidade.

páthos é sempre atual, mesmo que esteja no passado remoto. O passado se atualiza em presente, mas sem perder a sua condição de passado. A poesia é, assim, um tipo muito peculiar de memória.

Representar o *páthos*, ou, ainda mais, evocá-lo, colocá-lo na presença do leitor, que dessa forma pode reviver como se fossem dele situações vividas por outros seres – eis a operação poética. E o leitor poderá, assim, ultrapassar sua singularidade imediata e reconhecer-se membro da espécie humana, reconhecer na representação do destino alheio o seu próprio destino.

Páthos, como Aristóteles o define, é um dos componentes da tragédia, ao lado da *peripéteia* (ou reversão da fortuna) e da *anagnórisis* (ou reconhecimento). Mas é o componente decisivo, porque dá visibilidade aos demais: se há reversão da fortuna e reconhecimento, eles devem de alguma forma se fazer notáveis para os personagens ou leitores. E aí visível quer dizer não só perceptível aos olhos no espetáculo, mas, sobretudo, inteligível.

O *páthos* é, assim, a parte básica do enredo trágico.³ Em *A morte de Ivan Ilitch*, por exemplo, o personagem central desfruta de uma vida de sucessos mas absolutamente desprovida de sentido, até que, por reversão da fortuna, cai doente e a gravidade da doença, mortal, o obriga a repensar a vida e reconhecer-se o que sempre foi – vazio e fútil. Ele está agora confinado num quarto em sua casa onde é visitado periodicamente por um médico. A gravidade não é percebida pelos familiares, que continuam na mesma vida vazia. Mas ele, pelo contrário, deve se conscientizar e com ele os leitores. Os trágicos efeitos (o *páthos*) se fazem visíveis, ou seja, são transpostos para a ação (TOLSTÓI, 2006).

Hegel recorre à palavra *páthos* (uma palavra de difícil tradução, ele diz, que não pode ser reduzida à ‘paixão’) para designar os poderes gerais que não só se manifestam para si mesmos em sua independência substantiva, mas também se movem no peito humano e movem o ânimo do homem em sua mais profunda interioridade. *Páthos* é uma força, em si mesma justificada, do ânimo, um conteúdo essencial da racionalidade e da livre vontade. Com isso se descreve aquela dialética na qual a contradição entre o indivíduo e as forças histórico-culturais realmente presentes podem conseguir expressão poética, junto com a unidade dessas contradições.

O *páthos*, diz ainda Hegel (2015, p. 238), constitui o verdadeiro centro, o verdadeiro domínio da arte. Ele faz vibrar e ressoar uma corda que todo homem tem na sua alma. Ele é o que move ou comove.

Sobre o sentido dos acontecimentos, ressalve-se que ele não está dado de antemão, mas se produz no decorrer da narrativa e se evidencia ao final. Pensar o contrário seria perceber a história de modo teleológico. Segundo Lukács, a limitação de Hegel e Aristóteles está em que eles não entenderam o pôr teleológico como limitado ao trabalho, elevando-o à categoria cosmológica universal.

3 Ver sobre isso a tradução e os comentários de Else (1970, p. 94).

Com isso atribuíram à natureza e à história um caráter de finalidade, como se elas estivessem voltadas para um fim e requerendo, dessa forma, um autor consciente. A necessidade de que o curso do mundo e os acontecimentos da vida individual tenham um sentido preestabelecido, essa necessidade, diz Lukács, é religiosa (LUKÁCS, 2013, p. 47-8).

Voltemos ao nosso argumento. A poesia evoca e preserva os fenômenos históricos decisivos. Por fazê-lo converte-se em memória da humanidade. A história, como ciência, registrará os acontecimentos, apontará as suas causas complexas, como também os efeitos, não menos complexos. A poesia não explica – evoca. Pela evocação, o fenômeno passado (uma experiência da espécie humana) é revivido como atual.

Muito antes de os filósofos combaterem o determinismo, os artistas já o faziam. A *Estética* e a *Ontologia* de Lukács se constroem como uma luta contra o determinismo. Aí a categoria de possibilidade desempenha papel central.

As ações humanas se dão no interior de um processo ininterrupto em que se colocam possibilidades. No capítulo dedicado a Hartmann da *Ontologia*, Lukács discute a categoria da possibilidade confrontando Hartmann com Aristóteles e os megáricos. Segundo a concepção megárica de Hartmann uma possibilidade só é real quando cessa de ser possibilidade. Lukács pergunta: “Não é um mito racionalizante reconhecer apenas a possibilidade efetivada (a superada) como possibilidade real?” (2012, p. 173) Pelo contrário, é preciso reconhecer, diz ele, que são várias as possibilidades contidas (como potência) em cada ser ou situação.

No capítulo sobre o trabalho, contrapondo ainda Aristóteles a Hartmann, Lukács retoma a concepção aristotélica de *dýnamis* ou potência e a partir daí chega ao conceito de alternativa: o ser social se depara sempre com alternativas, precisará sempre decidir-se entre alternativas. A alternativa é então uma categoria mediadora para que uma possibilidade se efetive.

Na inexistência de alternativas, ou ausência de possibilidades, o ser social estará entregue à mais opressiva rede de causalidades. Mas o que é próprio do ser social é lutar para quebrar a pura causalidade e aí interpor finalidades humanas. A ideia básica aqui é que a poesia é a superação da causalidade pura.

Como memória da humanidade, a poesia evoca, preserva e fixa os momentos decisivos da evolução histórica do gênero humano. Elimina-se assim qualquer contraposição rígida entre poesia e história, como também se afirma que há entre as duas uma relação, esta sim ineliminável, de natureza ontológica. Ou seja, a relação não é circunstancial. Não se trata, pois, de saber se uma obra é mais ou menos histórica do que outra, se é mais ou menos presa aos condicionamentos do que uma outra, que seria mais imaginária etc.

Aristóteles contrapôs a história (como a narrativa do que aconteceu) à poesia (como narrativa do que pode acontecer). Segundo Lukács, Aristóteles não pôde perceber a dialética entre universal e contingente. O que aconteceu (o

contingente ou efêmero) e o que pode acontecer (o necessário ou universal) se opõem na *Poética* de modo taxativo, por isso ele não pôde colocar a questão do típico, ou seja, da indestrutível unidade de singular e universal, em decorrência das limitações do seu momento histórico.

Em “Arte y verdad objetiva”, Lukács comenta a contraposição aristotélica entre poesia e história. Aristóteles foi o primeiro a entender que a poesia não se limita a imitar personagens, situações e ações singulares, mas que expressa o universal, o típico. (LUKÁCS, 1977, p. 211)

Segundo Lukács, duas dificuldades se apresentaram sempre para a compreensão da poesia. Em primeiro lugar, diz ele que o tipo, isto é, a unidade indestrutível de singular e universal, não é devidamente teorizada, apesar de estar sempre presente na prática dos grandes poetas. Em segundo lugar, não se percebe que essa propriedade não é apenas do conteúdo e, assim, não se percebe o papel da forma artística, que passa, então, a ser rebaixada à condição de “mero meio auxiliar técnico”.

Aqui Lukács discorre sobre a dialética entre conteúdo e forma. Com relação à primeira dificuldade, Lukács (1977, p. 217) observa que o típico está na realidade objetiva, não é uma operação mental meramente subjetiva, um acréscimo intelectual ao mundo imediato. Com relação à segunda dificuldade, ele observa que a forma é o modo mais alto de condensação do conteúdo, a exacerbação extrema de suas determinações, o estabelecimento das proporções corretas entre as determinações singulares, da hierarquia, da importância entre as contradições singulares da vida que a obra de arte reflete.

Lukács em seguida trata da categoria de ação ou fábula, que desde Aristóteles se encontra no centro da doutrina formal da literatura. A épica e o drama devem se estruturar em torno de uma ação. Essa exigência é formal e também de conteúdo. Só mediante a ação é possível expressar a dialética entre o ser humano e a consciência. Só na medida em que o homem atua é possível exprimir a contraposição entre o que ele é e o que imagina ser.

Lukács trata também brevemente aí da categoria de tema. Diz ele que à primeira vista é uma questão só de conteúdo, mas sua amplitude e profundidade dependem dos problemas formais decisivos. A aparição e a conquista de uma nova temática produzem leis formais novas.

A poesia, embora necessariamente universal, jamais apaga as marcas singulares, contingentes do aqui e agora, tanto da produção quanto da recepção. Ela não é, pois, o oposto da história, mas o seu contraponto dialético. O contingente, efêmero ou casual, que na *Poética* é a marca da não universalidade da história (na verdade, da crônica, tendo em vista que a ciência da história como a conhecemos hoje não existia na época de Aristóteles)⁴, para Lukács é o que pode evitar que o necessário se dogmatize. O que pode acontecer são possibilidades

4 Alguns tradutores da *Poética* preferem “crônica” e “cronista” à “história” e “historiador”. Assim, na tradução de Dupont-Roc et Lallot (ARISTOTE, 1980) está “croniqueur” e “cronique”.

presentes no mundo do já acontecido. O efeito estético deve ser entendido, então, como o resultado de um processo no mundo real, não apenas no mundo da arte. O que pode acontecer emerge do que aconteceu.

A relação tensa entre o que aconteceu (e é fato e submete os homens e causa sofrimento) e o que pode acontecer (como possibilidade presente nos fatos mesmos), eis a matéria da poesia. A poesia é, portanto, uma atividade interessada e capaz de evidenciar os processos da evolução histórica da humanidade.

O mero fato cotidiano reaparece na poesia em sua mais profunda necessidade, porque a poesia é a síntese de singular e universal, contingente e necessário. Assim, a poesia não só revela a necessidade objetiva, histórico-social, mas também a relação dessa necessidade com o homem, com sua subjetividade. O acaso perde a sua gratuidade. Na representação poética, os fenômenos da vida cotidiana, contingentes, revelam processo da evolução histórica, o universal e necessário. (LUKÁCS, 1972, p. 196)

A percepção de que a realidade está em movimento, de que tudo está em mudança, já está presente nos pré-socráticos. A filosofia Ocidental se debateu e se debate com esse problema. Hegel procurou conceituar a razão dessas mudanças, entendendo como motor da evolução histórica as contradições. Marx modificou essa ideia em dois sentidos: 1º) as contradições não estão no mundo das ideias, mas no mundo material, na dialética entre forças produtivas e relações de produção; 2º) em decorrência disso, o movimento se dá mas sempre numa determinada direção – na direção da superação das contradições materiais existentes e produção de outras contradições, na luta do novo contra o velho.

Marx não construiu uma estética. Mas se isso é verdade, ele pôde, contudo, introduzir, como observa Pierre Rusch, na reflexão sobre a arte um ponto de vista radicalmente novo, segundo o qual a arte deve iluminar a história, deve esclarecer seu próprio tempo na sua qualidade particular, mostrando a função específica que ela ocupa na continuidade histórica, sua gestação em épocas passadas, assim como as possibilidades que se abrem para o futuro. Deve iluminar as épocas passadas evidenciando aquilo que nelas nutriu o presente. (RUSCH, 2013, p. 28)

Sobre a contribuição de Marx para a construção de uma estética de fundamento histórico, o helenista Jean-Pierre Vernant destaca algumas observações de Marx sobre o problema do histórico e do transistórico na arte. São observações sobre a história dos sentidos humanos. Marx assinala que os sentidos humanos não são apenas resultados da evolução biológica, mas produto duma história social e cultural, especialmente duma história das diversas artes nas suas especificidades. Vernant (2014, p. 212) cita Marx: “A educação dos sentidos é a obra da história universal inteira”. Os produtos do trabalho humano têm, ao lado do seu valor de uso, uma dimensão estética, são “bonitos de olhar”.

Em arte, a produção não produz apenas um “objeto para o sujeito”, mas um “sujeito para o objeto”. O ouvido musical de que fala Marx nos *Manuscritos*

econômico-filosóficos (2004, p. 110) é resultado da evolução histórica humana. Nessa linha é possível pensar a história das artes como a história humana, mas, saliente-se, na perspectiva de que cada obra ou um conjunto de obras revelará o aqui e agora histórico e ao mesmo tempo o devir. A construção e aperfeiçoamento dos sentidos, a sua humanização em suma, deve ser analisada e avaliada em cada momento histórico e as obras de arte revelarão a sua historicidade intrínseca. A relação ontológica entre arte e história se demonstra o mais claramente aqui.

O que a poesia revela é o devir, a processualidade contida naquele aqui e agora. Nessa perspectiva marxista Lukács afirma em *O romance histórico* que:

O que é figurado [nos romances realmente grandes] não é determinado estado de coisas da sociedade, ou pelo menos um estado de coisas aparente. O mais importante é mostrar como a *direção* de uma tendência do desenvolvimento social se torna visível em movimentos pequenos, pouco ostensivos ou, poderíamos dizer, capilares da vida individual. (2011, pp. 179-80)

Assim também no capítulo sobre Marx da *Ontologia* diz ele que:

Todavia, a eternidade do movimento não basta para determinar a concretude específica da historicidade. Nos termos mais gerais possíveis, esta implica não só o simples movimento, mas também e sempre uma determinada direção na mudança, direção que se expressa em transformações qualitativas de determinados complexos, tanto em si quanto na relação com outros complexos. (LUKÁCS, 2012, p. 341)

Em Marx a lei é o movimento interno, imanente e legal do próprio ser social. Consideradas ontologicamente, legalidade e historicidade não se opõem. Algo ou alguém ou uma situação é determinada quando traz em si concentradas e intensificadas as contradições do mundo real. Com a categoria de particularidade (*Besonderheit*), Lukács procura conceituar essas situações, pessoas ou objetos que concentram e intensificam as contradições de um momento histórico. Nos destinos concretos de homens concretos está presente a evolução do gênero. Destruída a conexão entre os homens singulares e o gênero, perde a poesia o poder de dar sentido aos fatos da narrativa, superar a pura causalidade. Os personagens se tornam meros joguetes do mais implacável determinismo. A ação poética é desfeticizadora porque ao fazer a síntese entre aparência e essência combate o determinismo e a desumanização do homem.

Então, para figurar a determinada direção da história é necessário, em primeiro lugar, que esta direção esteja na própria história, nas forças produtivas

e nas relações de produção. Ao mesmo tempo, é necessário que o trabalho formal do artista, em tudo diferente do trabalho teórico e científico, possa ir além da percepção imediata cotidiana, captar as possibilidades latentes na realidade. Cabe, então, privilegiar o *modus* literário, a forma artística. Sem o trabalho formal, a síntese não se formará. Sem isso, repetimos, os fatos permanecerão simples fatos e, prisioneiros deles, os personagens serão meros fantoches, submetidos ao fetichismo.

Na obra literária, o leitor acompanha o processo que leva à síntese de singular e universal, um processo ininterrupto, que não se conclui de uma vez para sempre. Ele vivencia os momentos diversos desse processo. Uma vivência renovada, portanto, que tem a ver com os acontecimentos narrados, com a luta dos personagens em busca do significado das experiências vividas.

É o movimento da particularidade que liga o acontecimento singular à evolução histórica do gênero. A particularidade é a categoria central da arte. Na *Estética* (LUKÁCS, 1967, 268), diz Lukács que a realidade representada na obra de arte é aquele momento da evolução da humanidade cuja particularidade tocou a imaginação do artista, sua vontade artística.

A particularidade é uma categoria histórica, presente na vida cotidiana, ainda que aí (dada a imediatez determinante) seja de difícil percepção. Na arte, como observa Guido Oldrini (2008, p. 60), ela é um processo formativo ativo, no qual permanece o laço com o *hic et nunc* antropomórfico do sujeito que cria e do receptor que, graças à evocação criada, a pode fruir.

Entende-se assim porque a poesia preserva os momentos históricos já passados como atuais, e sem que eles percam o seu caráter de passado: é porque ela mesma é duradoura. O valor estético é duradouro. E o é porque pode ser revivido em outros momentos sob novos prismas, o que é uma função da forma artística. Os momentos históricos são conteúdos histórico-sociais. É, entretanto, a forma que permite ao leitor de outra época ler a obra como sua contemporânea.

A questão posta aqui é a questão do que é representável ou da representabilidade (*Abbildlichkeit*) (ver LUKÁCS, 2013, p. 709).

O que se representa é a particularidade, isto é, a síntese dialética entre a lei (o universal ou necessário) e o acontecimento singular (o acaso). O acaso não é um mero apêndice da legalidade. Tampouco deve ser entendido como algo imponderável, sobrenatural ou misterioso. É sim o que depende das, mas também suscita as escolhas humanas.

Na poesia, as “tendências operantes na vida” revelam outras dimensões, mas não deturpam a “verdade histórica do desenvolvimento global”. O aqui e agora histórico permanece vivo e atuante na obra, é preservado enquanto processo, enquanto princípio dinâmico. Aí os destinos de homens concretos e singulares se mostram organicamente ligados ao percurso histórico da generidade. A poesia evidencia a síntese entre causalidade e casualidade, entre universalidade

e singularidade. Diferentemente das ciências, para as quais o singular, o acaso é fonte de erro e deve ser eliminado para que se chegue à lei, a poesia supera (preservando) o acaso. Desse modo, ela é o tópos por excelência da processualidade. Em *O romance histórico*, Lukács conceitua a dissolução das sociedades gentílicas como “tragédia histórica”. A ideia de tragédia aí está ligada ao acontecimento histórico já tornado irreversível. A irreversibilidade não decorre de um determinismo qualquer, mas sim do acirramento de contradições incapazes de serem superadas dentro do universo em que foram geradas. O surgimento e desenvolvimento de novas formas de organização social terminarão por varrer a organização feudal e as sociedades gentílicas. (Sobre irreversibilidade, ver também LUKÁCS, 2012, p. 339-40)

A Revolução Francesa trouxe consigo a percepção da racionalidade do progresso como algo presente no conflito interno das forças sociais na própria história. O progresso não é mais percebido como linear, é visto agora como dependente da ação dos homens e como eminentemente contraditório.

Para Marx, o progresso é o recuo das barreiras naturais. No capítulo sobre o estranhamento da *Ontologia* de Lukács, a contradição do progresso se dá entre o avanço das forças produtivas e o preço que alguns homens têm que pagar por este avanço. As lutas travadas em cada momento histórico não autorizam, porém, a desprezar a noção de progresso.

Na *Ontologia*, Lukács acentua o caráter de irreversibilidade da história, o que não se choca com a ideia de que a história é feita pelos homens e que os homens podem transformá-la. Marx já dissera em *O 18 de brumário* que os homens fazem a história, mas não nas condições que eles escolhem (2011, p. 23).

Em *O Romance Histórico*, Lukács diz que a burguesia ascendente, ao superar as contradições do feudalismo, deverá produzir novas contradições. Esse movimento ininterrupto é a história humana.

A particular missão da poesia nessa continuidade está em que ela consegue fixar os momentos (homens e destinos, causas e ocasiões) singulares em sua vinculação indissolúvel com o geral e o permanente. A arte os fixa para a humanidade como momentos de sua evolução. Aí fixados, já não se podem perder.

Esse poder da poesia, poder de evocação (*Erinnerung*), como o define Lukács na linha de Hegel, decorre de que na sua prática artística tanto o poeta quanto o receptor precisam superar a subjetividade singular própria de cada um enquanto ser humano da cotidianidade e atingir a subjetividade estética. A subjetividade, sem deixar de ser singular, torna-se universal. Esta é a condição *sine qua non* para a representação da particularidade. A imediata, tensa coincidência de homem singular e genericidade na obra de arte e na vivência estética transforma o essencial do passado da evolução da humanidade em um aqui e agora vivenciável com valor de atualidade.

A extensão do conceito de homem resultante da história objetiva, e praticada pela arte com uma peculiar intensificação do subjetivo, é ao mesmo

tempo uma historicização crescente da consciência humana, da consciência dos homens sobre si mesmos como produtores históricos de sua generidade.

A ciência é a consciência desse processo, revelado na sua objetividade. Pela representação poética, por sua vez, o passado pode ser vivenciado como presente, sem que perca seu caráter de passado. Como tal, a poesia desperta e desenvolve no homem a autoconsciência da humanidade.

A continuidade não é uma linha reta, porque pressupõe descontinuidades. Ela é o que permanece no que muda.

As determinações da ciência e da vida cotidiana são corrigidas constantemente pela prática. Assim, suas fixações têm sempre um caráter provisório, que prevê transformações revolucionárias e parciais. Mas a obra de arte é sempre definitiva. Não há como corrigir Sófocles com Shakespeare.

As imagens mnemônicas, passageiras da memória cotidiana desaparecem quando passa sua importância, e já não podem ser recuperadas. A poesia evoca, preserva e fixa o que é digno de valor, digno de recordação. O assim preservado pode sempre evocar-se outra vez. Embora o objeto preservado desapareça da memória individual, fica permanentemente fixado na memória da humanidade. Lukács (1972, p. 182) conceitua “digno de recordação” como aquilo que amplia, enriquece e aprofunda nosso conceito de homem e de suas relações com a natureza. A memória da humanidade só preserva o decisivo.

Entre a consciência e a autoconsciência não há nenhuma contraposição metafísica. Há uma divisão de trabalho. A ciência conquista para o homem o mundo que existe em si, transforma o Em-si em um Para-nós, cria o âmbito de jogo real e próprio para a prática conquistadora do mundo, para a transformação da realidade num fértil campo de atividade dos homens. Por sua vez, a arte é a manifestação mais adequada e elevada da autoconsciência da humanidade.

Também a consciência da realidade objetiva tem que fixar fatos, personalidades, tempos, condicionamentos locais etc. na sua peculiaridade concreta, mas todas essas coisas são procedimentos que devem levar a captar as leis gerais que as governam. A arte também está em busca das leis gerais, mas sem anular as contingências da vida cotidiana.

Só no estético as singularidades têm valor substantivo. O valor do aqui e agora é preservado como parte do processo histórico. A qualidade artística da obra é suporte e despertar da autoconsciência. Ao preservar o que foi, a obra pode indicar o que pode ser.

O que aí vai preservado ultrapassa o meramente histórico, porque o instante fixado se eleva imediatamente à condição de posseção ineliminável da humanidade numa continuidade em transformação cada vez mais rica e profunda. Não se deve retirar daí nenhuma ideia da arte como utopia. A arte só pode representar o que houve e o que há, não o futuro. As indicações são reais enquanto presentes na realidade representada, não como previsões dos próprios artistas.

A evolução histórica da humanidade é contínua, com avanços e retro-

cessos. Não existe como um a priori ideal nem como um desdobramento da ideia nos moldes hegelianos, em que o final é a consumação do que já existia em forma abstrata. Falta-lhe o caráter teleológico hegeliano. É uma humanidade construída pelo próprio homem. Não é nada dado de uma vez para sempre, mas resultado de choques históricos e, conseqüentemente, algo sempre mutável, em desenvolvimento evolutivo.

Ao pensá-la nos termos da poesia, Lukács sublinha a continuidade da autoconsciência, ou seja, do aspecto subjetivo, embora não particular-individual, da evolução real e fática. Lukács entende esse momento subjetivo da autoconsciência como a recordação, rememoração (*Erinnerung*) hegeliana. Foi buscar no Hegel da *Fenomenologia do Espírito* o conceito de *Erinnerung*.

Em Hegel, *Erinnerung* é uma recordação que é também interiorização.⁵ *Erinnerung* é a memória que é interiorização, ou uma recordação na qual e pela qual o indivíduo humano – e a humanidade nele presente – pode apropriar-se do passado e do presente como obra própria, como destino seu. A recordação evoca uma realidade objetiva, mas que se encontra penetrada de atividade humana, e em tudo aquilo cujos objetos o entendimento humano, o sentimento humano investiram o melhor que têm e se enriqueceram ao mesmo tempo internamente nesse processo do dar e do fazer.⁶

Na noção de *Erinnerung* não há nenhum subjetivismo, nenhuma independência idealista com relação à história objetiva, nem a atividade criadora de um demiurgo. A autoconsciência verdadeira pressupõe o reflexo correto da realidade. Como se trata do reflexo estético, a imagem reproduz a realidade em si, mas orientada ao homem.

Na evolução dos gêneros literários, é possível acompanhar esses fenômenos de modo privilegiado. Porque os gêneros são formas históricas de comportamento humano a que, como leitores, temos acesso renovado direto. Aí coexistem mudança e permanência. A história dos gêneros revela as mudanças histórico-sociais como fenômeno objetivo. Mas se lemos a *Antígona* ou a *Iliada* vivenciamos a tragédia ou a epopeia, não simplesmente como formas passadas, mas na sua força atual. Essas formas, que não são mais as nossas, entretanto permanecem vivas como memória da humanidade. Uma memória de que a humanidade não pode se desfazer.

Assim também, se lemos um poema lírico contemporâneo identificamos ao mesmo tempo um comportamento humano, a sua temporalidade, e a voz específica do poeta. O leitor perceberá a contemporaneidade do *páthos*. E, assim, perceberá *uno actu* o poema e o gênero ao qual ele pertence.

Ao ler a obra singular *Iliada*, lemos também o gênero épico, isto é, uma

5 Para o conceito de *Erinnerung* ver as páginas finais da *Fenomenologia* (“A religião da arte”). (HEGEL, 2002). Ver também no *Dicionário Hegel* de Inwood o verbete “Memória, internalização e imaginação”. (INWOOD, 1997).

6 Lukács tratou em *El joven Hegel* do tema da memória como interiorização (LÚKACS, 1970a). Ver também de Lukács “O jovem Hegel e os problemas da pesquisa hegeliana” (2007).

forma histórica que surgiu do fundo histórico-social grego e que permite entender como viviam, produziam, amavam e guerreavam aqueles povos. E mais do que isso: entramos em contato com uma experiência singular e ao mesmo tempo também genérica que o simples registro histórico não nos pode dar.

Jean-Pierre Vernant, no artigo já citado, ressalta que a tragédia grega não criou apenas obras literárias, mas também um sujeito para a tragédia, um sujeito trágico, uma consciência trágica. Os dramaturgos atenienses criaram um modo novo de o homem se compreender, desvendando, assim, o plano onde se poderá a partir de então ter a experiência do trágico.

Um gênero não pode desenvolver-se nem manter-se senão quando um determinado modo de comportamento humano se mostra duradouro e típico. Sendo assim, trata-se de uma questão de conteúdo, isto é, do comportamento humano típico de um determinado momento histórico. Por sua vez, a forma é específica desse conteúdo e é graças a ela que o conteúdo é preservado. O conteúdo converte-se em forma. A forma de uma obra deve-se a sua permanência em épocas diversas. Por isso a forma não é um mero ornamento, nem simplesmente uma técnica.

Esta é uma questão ao mesmo tempo histórica e estética. Os gêneros evoluem e mudam, como sabemos pelo desaparecimento da épica, o surgimento do romance, as mudanças da novela etc.

Mas para o entendimento da dialética entre mudança e permanência, convém partir do fato de que a obra de arte individual é a única que existe por si mesma (LUKÁCS, 1972, p. 317). Os gêneros e a arte não são conceitos universais comparados com ela. Ela não é um exemplar de uma espécie, como tampouco os gêneros são subespécies da arte.

Toda subjetividade estética vive na recepção da obra de arte individual e do modo único de como a realidade objetiva se reflete nela com peculiaridade irrepetível.

Assim como a humanidade consta de indivíduos humanos e a sua consciência só pode se manifestar como consciência de homens singulares, assim também na poesia a objetivação, a vivencialidade geral dessa autoconsciência tem que se produzir exclusivamente em obras de arte singulares e substantivas.

O gênero é imanente à obra, está contido imanentemente na estrutura dela. Assim a pertença de uma obra a um gênero não resulta de uma subsunção conceptual. Trata-se aí de inerência, não de subsunção.

Também a relação entre um indivíduo humano e um grupo social e a generidade é uma relação de inerência. As forças sociais aparecem de modo imediato como momentos da psicologia individual: são imanentes à psicologia do indivíduo. Servindo-se de palavras de Hegel, diz Lukács que “o gênero chega a si mesmo” quando se constitui a singularidade imediata, a obra de arte individual.

A arte e o gênero evoluem por efeito da produção de novas obras. Sua

mudança e sua permanência dependem da realização das obras individuais. E nesse processo de mudança e permanência tudo aquilo que não atender às necessidades vitais (“conformações agonizantes” na expressão de Lukács) é excluído do processo estético (1972, p. 318).

A forma artística é organizadora da experiência temporal. A essa organização se dá o nome de fábula ou mito, ou ainda, de intriga.

Lukács deu grande importância aos momentos históricos de crise e transição: veja-se, entre tantos momentos, as páginas sobre a romancização do drama de *O romance histórico*, as páginas sobre Dante da *Estética*, os estudos sobre o *Fausto* (1970b), os ensaios sobre Soljenítsin (1970c). São momentos de recomposição dos gêneros, momentos em que a poesia, para cumprir a sua missão desfeticizadora, deve se renovar.

Para isso, a poesia precisa realizar a missão desfeticizadora em si mesma, na sua forma. A arte ou é desfeticizadora ou não é arte. A isso Lukács chama realismo: em sua missão desfeticizadora, a arte representa situações de opressão, de degradação da humanidade do homem, mas as personagens aí representadas podem perceber essas situações como situações criadas pelos homens, não como próprias de uma condição humana anistórica, e se assim as percebem, percebem também as possibilidades de superá-las.

É aqui que se tocam a poesia e a história, na relação dialética entre o que aconteceu e o que pode acontecer. É nessa perspectiva que se deve entender a dimensão ontológica do realismo em Lukács: a poesia capaz de evidenciar os nexos entre os fenômenos narrados é à sua maneira também uma força propulsora da história.

ARISTÓTELES. *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

ARISTOTE. *La poétique*. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Seuil, 1980.

ARISTOTLE. *Poetics*. Translated, with an introduction, by Gerald F. Else. Michigan: The University of Michigan Press/Ann Arbor Paperback, 1970.

HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do Espírito*. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 2002.

_____. *Curso de estética*. São Paulo: EDUSP, 2015.

INWOOD, M. *Dicionário Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

LUKÁCS, G. Arte e verdade objetiva. In : _____. *Materiales sobre realismo*. Barcelona; Buenos Aires; México: Ediciones Grijalbo, 1977.

_____. *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*. Barcelona; México, 1970a.

_____. *Estética. La peculiaridad de lo estético*. Vol. 2. Problemas de la mimesis. Barcelona; México: Ediciones Grijalbo, 1972.

_____. *Estética. La peculiaridad de lo estético*. Vol. 3. Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético. Barcelona; México: Ediciones Grijalbo, 1967.

_____. Estudios sobre el Fausto. In: _____. *Realistas alemanes del siglo XIX*. Barcelona; México: Ediciones Grijalbo, 1970b.

_____. O jovem Hegel. Os novos problemas da pesquisa hegeliana. In : _____. *O jovem Marx e outros escritos de filosofia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

_____. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo 2011.

_____. *Para uma ontologia do ser social*. Vol. 1. São Paulo: Boitempo, 2012.

_____. *Para uma ontologia do ser social*. Vol. 2. São Paulo: Boitempo, 2013.

BASTOS, H.
*Ficcional
e Verídica*
(Notas sobre a
historicidade
da poesia)

_____. *Soljenitsyne*. Paris: Gallimard, 1970c.

MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.

OLDRINI, G. Lukács e os dilemas da dialética marxista. *Crítica Marxista*, 26, p. 50-63, 2008.

RUSCH, P. *L'oeuvre-monde. Essai sur la pensée du dernier Lukács*. Paris: Klincksieck, 2013.

TOLSTÓI, L. *A morte de Ivan Ilitch*. São Paulo: Editora 34, 2006.

VERNANT, J-P. O sujeito trágico: historicidade e transitoricidade. In: VERNANT, J-P; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. 2. ed., 1. reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Submetido em 16/9/2016

Aceito em 24/9/2016