

Arte e política no jovem Lukács: do anticapitalismo romântico à ética de Dostoiévski

Sandro de Mello Justo

Resumo: Sabe-se que o filósofo marxista György Lukács nutriu durante toda sua vida enorme admiração pelas narrativas romanescas de Dostoiévski. Não à toa, *A teoria do romance*, nas pretensões lukacsianas, seria a introdução de uma obra sobre o mesmo, obra esta que jamais foi elaborada. No entanto, é também de nosso conhecimento que as análises acerca do autor russo sofreram modificações significativas durante o percurso intelectual e político do pensador húngaro. Desta forma, o presente trabalho propõe-se a refletir sobre como o *anticapitalismo romântico* tão característico do jovem Lukács - expressão esta que utilizaremos apoiando-nos em analistas como Michael Löwy e Nicolas Tertulian - esteve intimamente relacionado com o fato deste mesmo filósofo, em seu período juvenil, conceber Dostoiévski como uma espécie de suprassumo ético-estético capaz de expressar através de seus *homens da bondade* a esperança concreta de um mundo para além das convenções sociais burguesas. Para tal proposta de estudo, lançaremos mão de reflexões pontuais acerca de como o anticapitalismo romântico de Lukács permeou suas considerações ético-estéticas nas obras *A alma e as formas*, *Da pobreza do espírito*, *A teoria do romance* e, de forma sintética, em suas conhecidas *Anotações sobre Dostoiévski*, material que contém um esboço do que seria seu livro sobre o escritor russo. À guisa de conclusão, refletiremos sobre como o pensamento de Lukács pode ser caracterizado por uma trama indissociável entre política, ética e estética.

Palavras-chave: György Lukács; ética; estética; anticapitalismo romântico; Dostoiévski

Art and politics in young Lukács: from romantic anti-capitalism to Dostoevsky's ethics

Abstract: It is known that the Marxist philosopher György Lukács nourished throughout his life a great admiration for Dostoevsky's novel narratives. Not for nothing, *The Theory of the novel*, in the lukacsian pretensions, would be the introduction of a work on the same, a work that never was elaborated. However, it is also our knowledge that the analyzes of the Russian author underwent significant modifications during the intellectual and political journey of the Hungarian philosopher. In this way, the present work proposes to reflect on how the romantic anti-capitalism so characteristic of the young Lukács - an expression that we will use based on analysts like Michael Löwy and Nicolas Tertulian - was intimately related to the fact that this same philosopher, in his youthful period, conceived Dostoevsky as a sort of ethical-aesthetic supersession capable of expressing through his men of goodness the concrete hope of a world beyond bourgeois social conventions. For such a study proposal, we will use specific reflections on how Lukács's romantic anti-capitalism permeated his ethical-aesthetic considerations in his works *Soul and forms*, *Poverty of the spirit*, *The theory of romance* and, synthetically, in *Annotations on Dostoevsky*, material containing an outline of what would be his book on the russian writer. By way of conclusion, we will reflect on how Lukács' thinking can be characterized by an inseparable network of politics, ethics and aesthetics.

Keywords: György Lukács; ethic; Aesthetics; Romantic anti-capitalism; Dostoyevsky

Primeiras considerações: Lukács, um *anticapitalista romântico*

Lukács sempre foi um ferrenho opositor à forma de vida burguesa. Ao longo de seu percurso intelectual juvenil - que, poderíamos dizer, vai desde seus primeiros ensaios de crítica teatral em 1902 até os anos da Primeira Guerra Mundial -, Lukács alimentou uma recusa radical e apaixonada do mundo burguês. Decerto que neste período o mesmo estava longe de tornar-se o marxista que foi após a virada dos anos de 1930, mas ali já nutria um repúdio imenso à forma societária capitalista e suas convenções particulares. É conhecida sua afirmação acerca da Primeira Guerra Mundial presente no prefácio da edição de 1962 da obra *A teoria do romance* que expunha seus posicionamentos à época:

As potências centrais provavelmente baterão a Rússia; isso pode levar à queda do czarismo: de acordo. Há também certa probabilidade de que o Ocidente triunfe sobre a Alemanha; se isso tiver como consequência a derrocada dos Hohenzollern e dos Habsburgos, estou igualmente de acordo. Mas então surge a pergunta: quem nos salva da civilização ocidental? (LUKÁCS, 2009, p. 07-08)

E complementa dizendo que *A teoria do romance*, redigida entre 1914 e 1915, surgiu "sob um estado de ânimo de permanente desespero com a situação mundial" (LUKÁCS, 2009, p. 08). Podemos dizer que a Primeira Guerra Mundial não representava somente a falência da humanidade enquanto tal, mas também uma expressão calamitosa do que nos guardaria a sociedade burguesa e seus pressupostos, afinal, em suas palavras, a Guerra "era universal: a vida foi absorvida por ela, quer se afirmasse ou negasse essa absorção" (LUKÁCS, 1999, p. 157). Não à toa, a grande problematização do pensador húngaro foi sobre quem nos salvaria do Ocidente, tendo em vista que a expressão máxima do capitalismo era justamente a sociedade ocidental.

Lukács nasceu numa família abastada de judeus que habitava em Budapeste, Desde a infância, mostrava-se profundamente incomodado com os hábitos e costumes da vida burguesa-aristocrática. Netto (1983) escreve da seguinte forma:

Lukács muito precocemente desenvolveu uma firme atitude de recusa em face do modo de viver e de pensar instaurado pelo capitalismo. O estilo burguês-aristocrático de vida e pensamento - não se esqueça que Budapeste reproduzia os costumes de Viena, capital do império austro-húngaro - que se oferecia a Lukács apresentava-se como um

misto de sofisticação e mundanismo; era o clima da *belle époque*, penetrando os poros da sociedade húngara. Precisamente esta *miséria húngara*, que poderia constituir o espaço para a fácil notoriedade do jovem Lukács, repugnou-o: o seu ponto de partida afetivo e intelectual foi uma "recusa apaixonada da ordem húngara". (p. 11-12)

Localizado entre a repulsa da forma de vida burguesa e a negação de uma ordem societária húngara na qual ancorava-se o atraso de uma burguesia atrelada às classes aristocráticas, Lukács, assim como tantos outros intelectuais rebeldes na Hungria, não visualizava um possível ponto de apoio para transformar seu repúdio ao capitalismo em ações politicamente concretas capazes de romper na prática com as instituições sociais. Cabe ressaltar que o proletariado húngaro daquele período ainda não se encontrava articulado sob uma vontade política autônoma (NETTO, 1983). Desta forma, ficara o questionamento: o que fazer?

O caminho que muitos intelectuais contestadores daquele período seguiram foi um certo isolamento no interior de pequenos círculos de estudos, debates e teorizações. Lukács assim o fez, mas sempre olhando de forma negativa iniciativas neste sentido que não tinham o caráter de crítica radical à ordem burguesa; afasta-se completamente da vida política húngara, pois, ao defender o rompimento com qualquer compromisso relativo à ordem burguesa, "não vê no quadro húngaro nenhuma força social capaz de implementar efetivamente um projeto de transformação qualitativa de vida e da cultura" (NETTO, 1983, p. 14). Com perspectivas de transformações radicais, mas sem esperanças para tais: era assim que Lukács se encontrava na primeira década de 1900 e foi neste passo que identificou-se visceralmente com a poesia de Endre Ady. Lukács (1999) não hesitava em afirmar que "o encontro com os poemas de Ady [...] foi uma das experiências mais decisivas na minha vida" (p. 40) e que os *Novos Poemas* de Ady "eram a primeira obra de literatura húngara com a qual me sentia em casa e que considerei como parte de mim" (p. 40). Compreende-se as afirmações de Lukács na medida em que a poesia de Endre Ady revelava um estado de espírito idêntico ao que o filósofo húngaro mantinha dentro de si: uma *visão trágica do mundo*. Num de seus primeiros artigos sobre Ady escrito em 1909, Lukács expõe a questão da seguinte forma:

Ady é o poeta dos revolucionários húngaros sem uma revolução. Que vêm que tudo que existe é... mau, não pode ser corrigido, e deve ser destruído para dar lugar a novas possibilidades. Há necessidade de

uma revolução, mas é impossível ter esperanças inclusive na longínqua possibilidade de tentá-la (LUKÁCS *apud* LÖWY, 1979, p. 95)

Neste viés, Lukács caracterizava-se por ser um "revolucionário sem revolução" e, assim, acabaria por canalizar todas as suas energias de repúdio radical à ordem burguesa noutro campo que não no das ações políticas, até, obviamente, sua adesão ao Partido Comunista Húngaro em 1918: o campo dos estudos estéticos.

Neste movimento de conjugar sua recusa do mundo burguês nas análises acerca das formas culturais, especificamente a arte, Lukács, conforme nos diz Netto (1983), toma como principais inspirações duas matrizes teóricas alemães: a filosofia de Kant e a sociologia de Ferdinand Tönnies. As contribuições extraídas destes autores irão formar em Lukács um complexo categórico e teórico que poderia ser exposto, grosso modo, nos seguintes termos: de Kant, Lukács apreende fortemente a forma como o mesmo institui, sob um rigoroso criticismo, antinomias e dualidades com distinções inconciliáveis. Neste sentido, um elemento da sociologia de Tönnies acaba por dialogar perfeitamente com as apreensões kantianas do jovem húngaro; referimo-nos à "contraposição entre *comunidade* (a ordem social tradicional, controlada pelo costume e assentada nos vínculos pessoais) e *sociedade* (a ordem social embasada na economia capitalista, regida pela racionalidade do cálculo e funcionando impessoalmente)" (NETTO, 1983, p. 16). O fundamental é que esta contraposição inaugurada por Ferdinand Tönnies - que, importante dizer, fundamentava-se na epistemologia kantiana - será um importante ponto de apoio para o que posteriormente edificou-se como a dicotomia entre os conceitos de *cultura* e *civilização*, dicotomia na qual cultura seria o conjunto dos valores éticos e estéticos e civilização seria a expressão do progresso técnico-material (NETTO, 1983).

Temos, portanto, um desenho do jovem Lukács que pode ser sintetizado nos seguintes elementos: 1) Não visualizando no campo das ações políticas húngaras a possibilidade de transformar em prática sua aversão à forma de vida burguesa, Lukács, como outros à sua época, conjuga a mesma no campo das análises estéticas, ou seja: seria através das análises da arte, mais precisamente a arte literária, que Lukács edificaria seu criticismo anti-burguês; 2) Como substância teórica às suas primeiras

análises estéticas da juventude¹, Lukács apreende dois elementos da cultura alemã que se complementariam em suas formulações: as antinomias inconciliáveis de Kant e a contraposição entre comunidade/cultura e sociedade/civilização inaugurada por Tönnies. Neste passo, Lukács pode desenvolver uma concepção crítica ao capitalismo pautada em dualidades típicas do que convencionou-se chamar de *anticapitalismo romântico*:

O pensamento de Lukács, até 1918, caracteriza-se por uma antinomia trágica entre valores e realidade, cultura e capitalismo, personalidade humana e reificação econômica. Esta antinomia se acompanha por uma profunda nostalgia da totalidade, da harmonia, da universalidade, da autenticidade; ou seja, da unidade entre subjetivo e objetivo, essência e existência, indivíduo e comunidade, presumivelmente existente na Grécia e na Idade Média, e destruída pelo desenvolvimento do capitalismo, que introduz a cisão, a separação, a dissonância. (LÖWY, 1979, p. 156)

Lukács vivencia um drama particular que permeia parte da intelectualidade húngara do início do século XX: visualiza a necessidade de uma ruptura radical com a forma de vida burguesa ao mesmo tempo em que não enxerga possibilidades práticas para a mesma. Suas antinomias epistemologicamente de caráter kantiano eram irreconciliáveis e sobre isto Löwy é didático na medida em que chama-as de "antinomias trágicas". Contudo, Lukács jamais foi um anti-capitalista romântico fadado à resignação. Ele não suportaria uma recusa do mundo burguês sem ao menos vislumbrar analiticamente algum tipo de fuga, algum tipo de forma na qual os imperativos da alma poderiam se sobrepor às convencionalidades do cotidiano burguês.. A nosso ver, o principal *leitmotiv* do jovem Lukács - que, aliás, erigiu-se como sustentação de todos os seus posicionamentos ao longo da vida -, foi a convicção acerca da impossibilidade de se viver uma vida plena de sentido sob o capitalismo, uma espécie de força motriz que ele próprio fez questão de ressaltar num esboço autobiográfico de 1971: "Vida burguesa: síntese da problemática da infância e juventude: vida plena de sentido é impossível no capitalismo" (LUKÁCS, 1999, p. 153). A vida sob as convenções sociais burguesas, portanto, deveriam ser negadas; mas, se a

¹ Importante dizer que, no seu período de juventude, as influências kantianas tiveram algumas inflexões e variações. Chamamos principalmente atenção para a diferença nítida que se marca entre o Lukács de *A alma e as formas* e o Lukács de *A teoria do romance*, sendo este último notadamente influenciado por um giro do kantismo ao hegelianismo.

Lukács não estava destinada a passividade resignada, qual seria, então, o pólo antinômico da forma de vida burguesa?

Como já dissemos, Lukács segue os caminhos da análise estética e, como não poderia deixar de ser, é a partir destas que ele expressa não só a recusa do mundo capitalista, mas também a recusa da resignação, como já pontuado. A nosso ver, dois elementos sintetizam a forma como o pensador húngaro vislumbrou em sua juventude os contornos de uma negação radical do cotidiano capitalista: a tragédia e a ética de Dostoiévski. Já apontando os rumos que tomaremos nas reflexões de nossa próxima seção, pode-se dizer que, numa primeira esfera, Lukács concebeu como antinomia à vida burguesa o milagre que poria fim à tragédia da vida inautêntica sob o capitalismo. Nas palavras de Netto (1983):

O pessimismo lukacsiano, recebendo influxos de Kierkegaard, singulariza a sua posição entre os anticapitalistas românticos: ele passa a abrir-se para uma alternativa messiânica. N'A *alma e as formas*, escreve: "Porque a natureza e o destino nunca estiveram tão espantosamente sem alma como em nossos dias... podemos esperar novamente uma tragédia". A atitude coerente, pois, não é a do conformismo passivo: o homem consciente da inautenticidade da vida empírica deve preparar-se para esperar o milagre que solucionará a tragédia. (p. 21)

Numa segunda esfera, o pensador húngaro lançou mão da ética dostoiévskiana para localizar no plano estético a máxima expressão desta antinomia à forma de vida burguesa e suas trivialidades cotidianas. Foi neste sentido que para o jovem Lukács, um anticapitalista romântico que sonhava com uma humanidade autêntica, "Dostoiévski apareceu como uma luz profética na 'obscuridade da miséria' da Primeira Guerra Mundial" (LÖWY, 1979, p. 125).

A alma e as formas e a perspectiva da tragédia

Num de seus ensaios que compõem *A alma e as formas*, Lukács cita uma frase escrita por Novalis num de seus últimos romances: "destino e alma são designações de um mesmo conceito" (NOVALIS apud Lukács, 2015, p. 95). Pode-se dizer que, para o filósofo húngaro, esta frase jamais se encaixaria na vida típica sob o mundo burguês. Porém, não temos dúvida que, para o autor, a grande arte seria capaz de expressá-la.

Iniciamos com este apontamento para expor o que, a nosso ver, é o fio condutor d'*A alma e as formas*: num conjunto de dez ensaios escritos entre 1907 e 1910, Lukács analisa autores em sua grande maioria ligados à corrente romântica anticapitalista (Novalis, Kierkegaard, Theodor Storm, Paul Ernst, Stephan George etc.). No entanto, não se trata de uma análise qualquer. Lukács, no lastro da frase de Novalis, tece uma espécie de passo a passo das experiências sem sucesso de formas artísticas que buscaram de alguma maneira solucionar a grande questão posta pelo mundo burguês aos anticapitalistas românticos: a antinomia entre *vida empírica* e *vida autêntica*; ou, como já pontuamos em momentos anteriores, *vida* e *Vida*. O percurso é analisado ensaisticamente por Lukács tendo como ponto final a única experiência estética possível capaz de exprimir, nos termos de Novalis, "alma e destino como designações de um mesmo conceito"; e este ponto final encontra-se justamente no ensaio sobre a metafísica da tragédia em Paul Ernst.

Logo nas primeiras linhas deste ensaio, Lukács (2015) escreve:

A vida é uma anarquia do claro-escuro, em que nada se realiza plenamente, em que nada chega ao fim; se um coro começa a cantar, logo surgem vozes para perturbar o conjunto. Tudo flui e se mistura num fluxo impuro e sem controle; tudo é destruído, tudo é ceifado, nada jamais floresce a ponto de se tornar a vida real. Vida: poder viver algo até o fim. A vida: nada é completamente vivido até o fim. (p. 218)

Lukács exprime nestas palavras a problemática central que caracterizava sua visão trágica de mundo: a impossibilidade de se viver uma vida plena de sentido sob o capitalismo. Bastos (2016) coloca a questão nos seguintes termos: "Para o jovem Lukács de *A alma e as formas*, a tragédia está na impossibilidade de uma vida autêntica no mundo inautêntico" (p. 15). Sendo assim, podemos compreender que a diferenciação entre vida ordinária e vida essencial conduz à necessidade de se negar totalmente a mínima possibilidade destas duas se relacionarem. E é justamente por este caminho que, sob o olhar de Lukács, os dramas trágicos de Ernst transitam.

Nos primeiros trechos de *Metafísica da tragédia*, o filósofo húngaro tece uma análise filosoficamente profunda acerca do drama trágico como única forma que teve a capacidade de expressar a absoluta separação entre a essencialidade e o empírico. "A vida verdadeira é sempre irreal, sempre impossível em face da vida empírica" (LUKÁCS, 2015, p. 218), diz o jovem Lukács. Em outros termos, o autor está

afirmando que a vida plena de sentido é uma irrealidade, uma impossibilidade caso atenha-se às amarras da empiria cotidiana e suas exigências. É exatamente sob esta ótica que "é preciso negar a vida para poder viver" (LUKÁCS, 2015, p. 218), pois no interior da vida ordinária (leia-se: vida burguesa) somente encontramos, na visão trágica de Lukács, elementos que distanciam-nos da vida essencial, aquela vida na qual a alma encontrar-se-ia como fim em si mesma. Decerto que para o jovem pensador anticapitalista, como já ressaltamos, não há esperanças no plano da realidade concreta para uma fuga autêntica da vida empírica. O pessimismo com tudo o que lhe aparece como mundano é tão grande que Lukács (2015) chega a dizer:

Pois o que os homens amam na vida é o atmosférico, o indeterminado, a oscilação pendular que nunca cessa, mas que também nunca se exacerba; amam a grande incerteza, que os acalenta como uma canção de ninar monótona e sonífera [...] Sua fraqueza e sua covardia os tornam complacentes com os impedimentos externos, com os obstáculos que lhes interditam o caminho. (p. 218)

Enraizado no *modus operandi* kantiano, o jovem Lukács concebe a existência dos homens como o transitório, fugidio e oscilante. Ao mesmo passo, entende sua essência como o absoluto, estático e determinado; o essencial não abre brechas para oscilações. Sob o drama desta antinomia, os homens aparecem como plenamente derrotados, corrompidos pelas trivialidades do mundo burguês e entregues às ondulações de um sono sem vida.

No desenrolar desta reflexão sobre a antinomia entre vida e Vida, Lukács expõe a tragédia como o limiar capaz de fazer com que os sujeitos encarassem de uma vez por todas tal dualidade como irreconciliável. No entanto, o jovem húngaro pontua: "O trágico é apenas um instante" (LUKÁCS, 2015, p. 224). Isto significa que a vivência trágica tem no episódio sua matriz, ou seja: como se fosse um raio em céu sereno, o homem percebe-se como incapaz de encontrar a realização unitária de sua alma e de seu destino sob os descaminhos da vida ordinária. Segundo Lukács, "a vivência trágica é ao mesmo tempo um começo e um fim; nesses instantes, todos são recém-nascidos, embora estejam mortos há tempos" (LUKÁCS, 2015, p. 225). E complementa, dizendo que a vivência trágica do homem num drama "é seu devir homem, seu despertar de um sonho confuso" (LUKÁCS, 2015, p. 225).

Neste sentido, Lukács caracteriza todo grande instante trágico como "um começo e um fim", pois "não há nada que possa seguir-se a ele e nada que nele possa atá-lo à vida. É um instante apenas; e não significa a vida, mas é a vida, uma outra, diametralmente oposta à ordinária" (LUKÁCS, 2015, p. 224). Tertulian (2008) atinge o centro desta questão afirmando que na *Metafísica da tragédia* Lukács desenvolve a percepção de que os heróis trágicos ultrapassam as motivações empíricas para situarem-se nas motivações essenciais; podemos dizer que somente conscientiza-se acerca da separação radical entre vida e Vida quem realmente supera as motivações empíricas.

Para Lukács, este instante trágico promove uma unidade do tempo, pois possui caracteres absolutos de imutabilidade, um "permanecer-imóvel em meio à mudança permanente da vida circundante" (LUKÁCS, 2015, p. 224). A partir destas considerações com ares existencialistas tão profundos, notamos a radicalidade de um anticapitalista trágico que negava toda e qualquer reconciliação com a vida empírica burguesa. Neste ponto, a visão trágica do jovem Lukács diferencia-se de tantas outras comuns à sua época. Sobre isto, ao falar da experiência do filósofo enquanto frequentador do círculo coordenado por Max Weber, Löwy (1979) comenta: "Na realidade, a recusa do capitalismo é muito mais extrema em Lukács do que na maior parte dos intelectuais alemães de Heidelberg" (p. 100); e é por este motivo que ele irá "criticá-los pela falta de uma visão trágica coerente e, em particular, quanto a Dilthey e Simmel, suas tendências a uma 'reconciliação' moral e humana com a sociedade" (LÖWY, 1979, p. 100). Sendo assim, nossa leitura é de que, para Lukács, os dramas de Paul Ernst foram os únicos - dentre as formas analisadas nos demais ensaios - que captaram uma visão trágica coerente com a radicalidade que a ordem do dia exigia, uma radicalidade que não abre poros para uma aproximação entre vida e Vida. A negação da vida deve ser levada às últimas consequências.

Buscando compreender a visão trágica particular do Lukács de *A alma e as formas*, Löwy (1979) desenvolve o seguinte raciocínio a partir de uma análise dos ensaios que compõem a obra:

A tragédia decorre desta contradição entre a exigência de valores absolutos e o mundo empírico, corrompido e corruptor, isto é, da nostalgia de uma vida autêntica, impossível de realizar-se na vida social concreta. A visão trágica, enquanto recusa radical e coerente do mundo, é desenvolvida no último ensaio, "A metafísica da tragédia", dedicado aos escritos de Paul Ernst. A maior parte dos ensaios

anteriores são, em verdade, a análise de diversas formas de recusa que lhes parecem em última instância inautênticas e insuficientemente radicais. (p. 105)

Lukács (2015) trata o instante trágico como o despertar da alma. Contudo, o que seria este instante? No que consistiria o mesmo? Compreendemos que Lukács vê nos heróis trágicos de Paul Ernst a perfeita expressão desse "despertar" pelo seguinte motivo: estes heróis conseguem através de suas ações se desvencilhar de toda e qualquer ilusão para com o mundo à sua volta. É como se estes tomassem conclusões semelhantes às do jovem Lukács no que diz respeito à impossibilidade de uma vida plena de sentido sob os moldes da vida ordinária. Os heróis de Ernst, neste passo, enxergam que viveram uma vida de sacrifícios sem sucesso, que ali, no mundo empírico, não havia nada que lhes servissem à alma. É neste sentido que Lukács (2015) discorre sobre a ideia de *limite*: "visto de fora, o limite é um princípio castrador e aniquilador de possibilidades. Para a alma desperta, ele é o conhecimento do que verdadeiramente lhes pertence" (p.228-229). Esta ideia de limite seria justamente a vivência trágica em seu mais alto tom, em seu degrau mais comprometido com a essência da alma, pois neste o homem toma como convicção absoluta os limites que a vida ordinária impõe no que concerne às possibilidades de uma vida autêntica. Sendo assim, para os heróis trágicos de Ernst só haveria uma alternativa: aguardar a morte.

Não obstante, Lukács (2015) adverte: "Os heróis do drama trágico morrem felizes, pois já estavam mortos antes de morrerem" (p. 239). Isto significa que, na medida em que o instante trágico de catarse espiritual eleva o sujeito à condição de negação radical do mundo ordinário, a morte já não mais aparece-lhes como algo negativo, muito pelo contrário; "E só a morte é o caminho de volta, a primeira e única realização da própria essência" (LUKÁCS, 2015, p. 239), ou seja, a morte seria o retorno da alma a si mesma, o encontro do sujeito com a vida autêntica, pois esta - a morte - significa a mais radical ruptura com a vida empírica. No entanto, cabe a pergunta: o que seria esta morte antes da morte que Lukács alega ser própria dos heróis trágicos? A nosso ver, ela possui duas caracterizações: primeiro, compreendemos que esta morte seria o fato destes heróis terem vivido sem visualizar um verdadeiro sentido para suas vidas, seria uma vida morta de sentido. Segundo, também interpretamos que esta morte seria, ao mesmo tempo, o momento de êxtase no qual os heróis deixam-se tomar pelo espírito trágico em suas vidas, pela negação radical do mundo ordinário e a

total falta de esperanças com o mesmo. A visão trágica do mundo seria, portanto, uma morte em vida: a morte das ilusões de uma vida com sentido sob os limites terrenos. E, neste sentido, morte e desesperança significam liberdade.

Desta forma, Lukács irá colocar no centro de todas essas questões a ética como um imperativo categórico capaz de guiar os heróis trágicos durante este processo de elevação da alma e desprendimento absoluto da vida ordinária que culmina com a morte. A ética seria a própria forma trágica que em Ernst atinge o seu mais elevado desenvolvimento, na visão deste jovem pensador húngaro. Trata-se de uma ética do absoluto, uma ética que rechaça qualquer tentativa de harmonia entre vida e Vida. Assim, a tragédia, junto às suas potencialidades metafísicas de elevação da alma e não reconciliação com o mundo terreno, seria a forma artística mais adequada para a alma que deseja encontrar seu destino autêntico, que deseja realizar-se. É somente no drama trágico que alma e forma edificam-se enquanto ser unitário. Lukács (2015) diz que "o núcleo da obra de Paul Ernst é a ética do poético" (p. 243). E complementa:

Ernst coloca esse mundo superior fechado e perfeito como advertência e chamado, como luz e meta no caminho dos indivíduos, sem se preocupar com sua realização fática. A validade e a força da ética não dependem do fato de seus mandamentos serem cumpridos. Por isso apenas a forma purificada até o ético - sem que por isso se torne pobre e cega - pode esquecer a existência do que é problemático e bani-lo para sempre de seu reino. (p. 243)

Portanto, vemos que a metafísica da tragédia é considerada por Lukács como um imperativo ético. Isto, porque somente a partir de uma ética capaz de guiar os homens rumo à convicção da transcendência como única possibilidade de unidade entre alma e destino, mostra-se possível o que Ernst expressou em seus dramas trágicos: a renúncia da riqueza exterior da vida a fim de alcançar a riqueza interior da alma (Lukács, 2015). É através desta ética metafísica que o sujeito poderia conscientizar-se dos limites da vida terrena e visualizar uma necessidade interior imposta pela alma; esta visualização forjada na antinomia de uma concepção trágica não conduz por si só à unidade entre alma e destino, mas pelo menos configura-se como um primeiro passo, ou seja, só a convicção de que vida e Vida não podem se complementar já justifica a "ética do poético".

Por fim, cabe dizer: o que o jovem filósofo de Budapeste desenvolve mais detidamente no ensaio sobre Paul Ernst é somente uma das possibilidades que a visão

trágica coerente oferece aos homens no mundo burguês: a recusa radical de qualquer reconciliação com esta forma de vida e o aguardo da morte como ruptura final com a mesma. Dito de outra forma, a visão trágica seria uma espécie de introdução para a superação da vida imbuída de compromissos rumo ao viver das possibilidades extremas de existência (TERTULIAN, 2008). No entanto, Lukács irá conceber outra possibilidade, esta mais rara e destinada somente a alguns: o *milagre da bondade*.

A bondade em *Da pobreza de espírito*: aproxima-se uma luz profética que vem da Rússia

No dia 11 de fevereiro de 1911, Lukács escreve em seu diário: "no hay vida donde ella no estuviera; también esto es hermoso y justo, lo único posible para mí" (LUKÁCS, 1981, p. 105). Estas palavras são referentes a uma mulher pela qual o pensador húngaro nutria um amor gigantesco desde os anos de 1908: Irma Seidler. No entanto, no dia 18 de maio daquele ano ela tirou sua própria vida. Para entendermos o impacto da morte de Irma na vida de Lukács, vejamos o que o mesmo escreveu dias depois em seu diário:

"Nadie es tan miserable que Dios no pueda hacerlo aún más miserable". Yo no lo sabía. Ahora sí: todo ha terminado. Se han roto todos los vínculos - porque ella representaba todo. Y ahora sólo quedan objetivos compartidos y cosas; y trabajo. Porque ella lo era todo. Todo. Todo. Todos mis pensamientos eran flores que le ofrecía. (LUKÁCS, 1981, p. 106)

A partir destas declarações de Lukács, podemos notar que o suicídio de Irma Seidler teve um efeito nevrálgico no estado de ânimo do jovem intelectual. Na medida em que a relação entre estado de espírito e reflexões filosóficas foi de uma intimidade ímpar no Lukács da juventude, a escrita do texto *Da pobreza de espírito* e suas respectivas considerações éticas foram, a nosso ver, uma espécie de síntese trágica daquele estágio intelectual lukacsiano característico d'*A alma e as formas*.

Este ensaio, elaborado em 1912, retrata um diálogo em forma de cartas travado entre um homem e sua amiga no qual o mesmo revela seu sentimento de culpa acerca do suicídio da mulher que amava. Ou seja: é uma reprodução fidedigna do que o próprio Lukács concebia sobre a morte de Irma Seidler, já que o homem do texto estaria

evidentemente falando por ele. A estrutura do texto é carregada de semelhanças em relação ao ensaio *Metafísica da tragédia*, mais precisamente no tocante à radical oposição entre vida autêntica e vida empírica e a necessidade destas esferas estarem totalmente separadas uma da outra. E no âmbito desta antinomia, o personagem do ensaio diz, tendo a amiga como narradora:

Por que tem tanto medo das palavras, Martha? Sim! Sou culpado da morte dela; culpado perante Deus. A julgar pelos princípios da *ética humana*, não tenho culpa de nada, pelo contrário, cumpri fielmente com meu dever (*ele pronunciou a palavra "dever" com certo desprezo*). Fiz tudo que podia. Chegamos a conversar sobre poder ajudar e querer ajudar, e ela sabia que eu faria tudo o que ela me pedisse. Mas não me pediu nada, e eu nada vi e nada ouvi. (LUKÁCS, 2015, p. 249 grifos nossos)

O personagem, o qual visualizamos como praticamente um porta voz das reflexões do próprio Lukács, utiliza uma expressão interessante: *ética humana*. A nosso ver, o personagem estaria remetendo-se à ética pautada pelas convenções e instituições sociais. É neste sentido que Martha observa o tom de desprezo que o mesmo demonstrou ao falar o termo "dever". Estaria ele referindo-se à ética dos deveres e compromissos. Sendo assim, fica claro pelas palavras do personagem que esta ética convencional, junto com seus códigos e normas de conduta para as ações humanas, não foi capaz de possibilitar algo que na visão trágica do jovem Lukács ocupara um lugar de destaque: a comunicação. Mas não uma comunicação usual entre os indivíduos; esta, a ética das convencionalidades seria perfeitamente capaz de promover. Trata-se de uma comunicação espiritual, uma espécie de comunhão entre as almas humanas. Foi a falta desta comunicação que impediu que o personagem nada ouvisse e nada enxergasse. E podemos dizer: para o jovem Lukács, foi a falta desta comunicação que impediu que ele ouvisse e enxergasse os conflitos pelos quais Irma passava; "Pero quizás habría podido salvarla si la hubiera tomado de la mano y conducido. No lo hice. Y todo lo demás ha sido consecuencia de esto" (LUKÁCS, 1981, p. 107), foi assim que Lukács escreveu em seu diário. Porém, o que possibilitaria esta comunicação íntima entre as almas? Qual ética estaria para além da ética dos deveres e compromissos formais?

O personagem diz que o silêncio de sua amada teria atravessado a distância que os separavam se a ele tivesse sido concedida a *graça da bondade* (LUKÁCS, 2015, p. 249 grifos nossos). Portanto, a bondade seria o elemento capaz de promover a

comunicação entre as almas, elemento este que não se adquire e sim que é concedido de forma divina. Não seria demais ressaltar que nesta época Lukács interessava-se bastante pelas doutrinas religiosas orientais, principalmente as hindus (LÖWY, 1979). Neste sentido, os homens bons seriam aqueles agraciados capazes, pela extrema bondade, de sair de si e estar no outro. Esta seria a verdadeira comunhão das almas humanas: o ser-outro. Por isso que o personagem cita Francisco de Assis para exemplificar o que seria um homem bom dizendo que o mesmo não adivinhava os pensamentos secretos das pessoas e sim estes se revelavam para ele, pois na medida em que era um homem bom, encontrava-se não somente em si, mas também no outro, era o outro (LUKÁCS, 2015).

A relação entre o instante trágico e o milagre da bondade poderia ser expressa na seguinte premissa: alçar-se à visão trágica de mundo na qual vida e Vida são irreconciliáveis e, assim, aguardar a morte ou aguardar ser tocado pela graça da bondade.

Falando sobre a bondade, o personagem expõe:

O que a bondade pode ter a ver com consequências? "Nosso dever é cuidar do trabalho, não ficar preocupado com os frutos", dizem os indianos. A bondade é inútil e desprovida de razões. Pois as consequências estão no campo das forças mecânicas do mundo exterior, forças que são alheias a nós, e os motivos de nossas ações provém do mundo das representações psicológicas, da periferia da alma. A bondade, porém, é divina, é metapsicológica. Quando se revela em nós, o paraíso se torna realidade e o divino nos invade. (LUKÁCS, 2015, p. 251)

A passagem citada mostra-nos que a ética da bondade seria uma ética voltada para as ações e não para os resultados das mesmas. A "inutilidade" da bondade seria este seu despreendimento de compromissos travados com as consequências de seus atos. No entanto, o personagem de Lukács revela que para a graça da bondade invadir nosso espírito há um pressuposto imprescindível: a pobreza de espírito. Esta seria o livrar-se de todos os condicionamentos psicológicos para se doar às necessidades metafísicas (Lukács, 2015). Neste passo, um espírito pobre seria um espírito esvaziado de conteúdo, seria um estado no qual o sujeito encontra-se como uma página totalmente em branco, radicalmente descompromissada com as exigências empíricas da vida e de si mesmo. Somente assim, ele seria capaz de obter a graça da bondade e, através dela, edificar-se

como uma alma em comunhão com as almas alheias. É neste sentido que o desprezo da bondade pela realidade imediata torna-se contato autêntico com o ser (LUKÁCS, 2015).

E assim, num certo momento do diálogo, o personagem lukacsiano tece as considerações que aparecem como centrais no que diz respeito a nosso objeto de estudos:

Lembre-se de Sônia, do príncipe Míchkin, de Aliócha Karamázov, esses incríveis personagens de Dostoiévski. Você me perguntou se existem homens bons: aí estão eles. E veja: também a bondade deles é estéril, desconcertante e sem consequência. Qual uma grande e solitária obra de arte, ela se ergue diante da vida de modo incompreensível e suscitando mal-entendidos. A quem o príncipe Míchkin realmente ajudou? Não foi, antes, sempre e em toda parte, um semeador de tragédias? E, no entanto, não era tão boa sua intenção? A esfera em que vive está além do trágico, é a esfera do puramente ético, ou, se você quiser, do puramente cósmico [...] (LUKÁCS, 2015, p. 251)

Eis os exemplos mais autênticos de homens da bondade: os personagens de Dostoiévski. E o personagem ressalta: a bondade deles é estéril na medida em que se vê condicionada por compromissos e finalidades. Sabe-se que Max Weber leu com entusiasmo o ensaio *Da pobreza de espírito*; leu e o situou no mesmo nível de *Os irmãos Karamázov* já que se baseava na tese segundo a qual o comportamento moral não deve ser julgado pelos seus resultados e sim por seu valor inerente (LÖWY, 1979). Desta forma, podemos ver que a ética da bondade exposta por Lukács é uma síntese da luz profética que atravessava o céu nebuloso e trágico no qual este filósofo húngaro encontrava-se à época. Para um "revolucionário sem revolução", herdeiro das poesias de Endre Ady, a ética configurada pela bondade dos personagens dostoiévskianos apareceu como um sopro de esperança em meio a "anarquia do claro-escuro". Porém, uma esperança que se consuma no mundo da arte, não no mundo da realidade concreta. Se para o jovem Lukács havia uma ética do mundo novo em Dostoiévski, este "mundo novo" ainda germinava somente sob as molduras romanescas do escritor russo, não além disso. Para o jovem Lukács, aquele que repudiara qualquer reconciliação entre vida e Vida, o desafogo de uma vida sem inautêntica sob o capitalismo viria da grande arte. Ele teria que aguardar alguns anos para, em 1917, confirmar que seguira as pistas corretas.

O ensaio *Da pobreza de espírito* foi escrito em 1912. Nele, como vimos, Lukács coloca-nos à frente de suas primeiras considerações acerca da relação entre a chamada ética da bondade e as obras de Dostoiévski. Contudo, é entre os anos de 1913 e 1915 que, em Heidelberg, ele irá desenvolver seus estudos acerca do autor russo (NETTO, 1983). *Da pobreza de espírito* marca uma ruptura fundamental, ruptura esta que Lukács localiza num texto de ares autobiográficos de 1969:

[...] pesquisava constantemente tendências éticas, seja no presente, seja no passado, que pudessem satisfazer às exigências do anticapitalista ainda romântico que era então. Eis por que fui levado a substituir Ibsen, o ideal de meu período de jovem crítico, por Tolstói e, mais ainda, por Dostoiévski [...] O diálogo intitulado *Da pobreza de espírito* é apenas uma tentativa de fornecer uma base ao mesmo tempo teórica e prática aos meus esforços deste gênero. (LUKÁCS *apud* LÖWY, 1979, p. 114)

Entende-se que Dostoiévski seria, portanto, uma nova contemplação das exigências éticas deste anticapitalista romântico.

Por fim, gostaríamos de citar uma passagem esclarecedora do ensaio de 1912:

Por isso a bondade é o milagre, a graça e a redenção - é o reino dos céus que desce à terra. Se você quiser: a vida verdadeira, a vida vivente [...] Mediante ela, a ética é deixada para trás: a bondade não é uma categoria ética; você não a encontrará em nenhuma ética consequente; é a primeira e a mais primitiva via pela qual o homem se eleva acima do caos da vida ordinária, distanciando-se de si mesmo, de sua condição empírica. (LUKÁCS, 2015, p. 252)

A nosso ver, as palavras do personagem do diálogo lukacsiano têm o seguinte significado: aqui figura uma antinomia que irá nortear de forma angular as interpretações do filósofo húngaro acerca da ética em Dostoiévski. Acreditamos que aqui ela está *in nuce* e seria desenvolvida posteriormente (mas não de forma acabada, pois, lembremos, Lukács não chegou a concluir seu livro sobre o autor russo). Trata-se da distinção entre primeira ética e segunda ética, distinção cara à visão de Lukács sobre a ética da bondade em Dostoiévski. Em nosso entendimento, o que Lukács concebe nesta passagem como um "para além da ética", mais tarde será exposto como uma nova ética, uma ética que na verdade é para além da ética do dever de Kant. Não sem motivos, o personagem do diálogo diz que "também a ética autêntica (basta pensar em

Kant!) é anti-humana" (LUKÁCS, 2015, p. 257), ou seja: anti-imperativos da alma e pró-convenções sociais.

Breves apontamentos sobre *A teoria do romance*

A primeira observação que gostaríamos de fazer é a de que o Lukács d'*A teoria do romance* possui distinções consideráveis caso comparado com o d'*A alma e as formas* e *Da pobreza de espírito*. A obra escrita entre 1914 e 1915 expressa a transição de um jovem Lukács envolto ao pensamento de Kant rumo a um filósofo altamente influenciado pelo hegelianismo.

Grosso modo, *A teoria do romance* é uma obra na qual Lukács desenvolve três tipos de análises: num primeiro momento, elabora sob tons claramente nostálgicos preciosas reflexões acerca da epopeia grega. Nesta Lukács diria, há a expressão perfeita da totalidade consumada pela unidade entre alma e mundo, ser e devir ou, noutras palavras, entre os caminhos trilhados pela vida individual e as exigências genéricas da comunidade humana. Num segundo momento, Lukács analisa a forma romanesca, forma esta, aludindo à Hegel, chamada de "epopeia burguesa". Nesta, a totalidade traduzida na literatura helênica já não existe mais, pois trata-se da expressão máxima de tempos históricos nos quais vida individual e vida comunitária chocam-se em forma de conflito. A busca pela totalidade passa a ser o drama vivido por heróis possuidores de interesses e anseios diametralmente opostos aos ditames burgueses. E num terceiro momento, Lukács traça uma tipologia da forma romanesca caracterizando o que chama de idealismo abstrato e romantismo de desilusão. Soma-se a este momento sua tentativa de conceber *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, obra de Goethe, como uma espécie de síntese das problematizações levantadas nos romances do idealismo abstrato e do romantismo de desilusão. No entanto, o filósofo húngaro não para por aí: no último capítulo da obra o mesmo desenvolve considerações breves, porém reveladoras, acerca de Tolstói.

Lukács, na medida que visualiza a forma romanesca sob a ótica hegeliana, ou seja, como expressão máxima das contradições da sociedade burguesa, busca elaborar a seguinte conclusão: os romances são incapazes de apresentar-nos um mundo para além das convencionalidades sociais e sua inautenticidade humana. E a tendência, com a

decadência ideológica da época burguesa, é este dado aprofundar-se cada vez mais. Lukács nutria uma nostalgia tão veemente para com o período helênico que seus anseios ético-estéticos clamavam por uma forma que pudesse fazer renascer a totalidade vivente nas epopeias de outrora. Para aquele jovem pensador, que no período da Primeira Guerra preocupava-se com o avanço da sociedade ocidental, é deveras nítido que um lastro de esperança não viria da mesma. Neste sentido, foi na literatura russa que Lukács encontrou as tentativas mais proeminentes de expressar esteticamente um "para além das convenções" ou, como ele verá em Dostoiévski, um "para além dos romances".

Sobre as tentativas romanescas de caminhar para além das formas e estruturas sociais, Lukács (2009) afirma logo no início da seção *Tolstói e a extrapolação das formas sociais de vida*:

Uma tal atitude surge pela primeira vez no romance da desilusão, no qual a incongruência entre interioridade e mundo convencional tem de conduzir a uma negação completa desse último. Mas enquanto essa negação significa meramente uma atitude interior, a imanência do romance, na forma consumada, mantêm-se intacta, e no caso de falta de equilíbrio trata-se antes de um processo de desintegração lírico-psicológico da forma em geral do que de uma transcendência do romance rumo à epopeia. (p. 150-151)

Vemos que Lukács concebe o romance da desilusão como um importante exemplo de tentativa de caminhar para além das estruturas sociais. Porém, pontua que no mesmo esta tentativa deságua em atitudes interiores. Mantém-se, assim, a incapacidade romanescas de consumir a totalidade ser e devir. Lukács diz que no romance da desilusão o herói considera sua alma como sendo autossuficiente, como sendo a única realidade verdadeira. Assim, o herói entra em disputa com o mundo exterior, mas denotando uma tendência à passividade, à esquivar-se dos conflitos externos (LUKÁCS, 2009). A alma, portanto, fecha-se em si mesma, pois, na medida em que os heróis dos romances da desilusão enxergam a exterioridade como um ramo de convenções sociais vazias de sentido, estabelecem como saída o fechar-se em si mesmo. A autossuficiência da alma aparece como um gesto de defesa e renúncia de toda a luta para se confirmar no mundo (LUKÁCS, 2009).

Analisando diretamente as obras de Tolstói, Lukács (2009) nos diz o seguinte: "os romances de Tolstói são tipos extremados do romantismo da desilusão" (p. 158). Esta é a conclusão que o jovem Lukács dos anos 1914-1915 irá traçar sobre o escritor

russo. E a partir do que vimos acima acerca da forma como o esteta húngaro define os romances da desilusão, podemos visualizar que, para ele, Tolstói, apesar de figurar grandes momentos épicos em suas obras, prossegue dentro dos limites romanescos, ou seja: não extrapola o campo das estruturas sociais. Dentro do "ou tudo, ou nada" de Lukács, as soluções postas pelo autor de *Guerra e paz* são totalmente insatisfatórias e eticamente limitadas. Sendo assim, para o jovem filósofo, Tolstói não apresenta uma eticidade nova.

Finalmente, Lukács termina esta seção d'*A teoria do romance* apontando para o que viria noutra obra que, infelizmente, acabou não sendo levada a cabo: "Somente nas obras de Dostoiévski esse novo mundo, longe de toda luta contra o existente, é esboçado como realidade simplesmente contemplada" (LUKÁCS, 2009, p. 160). E é por isso que, para o autor, "Dostoiévski não escreveu romances" (LUKÁCS, 2009, p. 160); superou-os.

Dostoiévski e a segunda ética

Para compreendermos alguns dos principais elementos característicos dos estudos de Lukács sobre Dostoiévski, voltemos os olhos para uma carta escrita pelo mesmo em 14 de abril de 1915 destinada a Paul Ernst. Numa certa passagem da carta, Lukács (1984) diz:

Sí, lo Stato è un potere - ma de'essere per questo riconosciuto come essente, nel senso utopico della filosofia: nel senso di attivo essenzialmente della vera etica? Non credo. E spero nelle parti non estetiche del mio libro su Dostoevskij di riuscire a protestare energicamente su questo punto. Lo Stato e tutte le strutture che da esso discendono sono un potere; ma lo sono anche un terremoto o una epidemia. (p. 357)

Além desta passagem expressar a recusa que Lukács destinava à concepção de Estado presente na filosofia alemã, mais especificamente em Hegel, vemos que a mesma elucida um dos principais fios condutores do que seria sua obra sobre Dostoiévski: uma crítica ética radical às instituições sociais, crítica esta que tinha seu norte na concepção de Estado como "poder epidêmico" do mundo burguês. Tal consideração de Lukács corrobora exemplarmente o percurso ético que o mesmo vinha

traçando desde seus primeiros escritos, um percurso de negação total das empirias do mundo cotidiano e suas convenções. O Estado seria, neste passo, uma espécie de expressão máxima da vida ordinária e de uma eticidade voltada para os compromissos objetivos em detrimento da alma na medida em que coloca-se como potência mediadora da vida. Não à toa, vê-se em suas *Anotações sobre Dostoiévski*² diversas passagens nas quais os imperativos da alma são postos em contraposição ao Estado, este como encarnação do espírito objetivo hegeliano. Dentro da seção intitulada *Dostoiévski: espírito objetivo*, Lukács (2000) expõe o seguinte apontamento: "Vi è un dilemma della sostanzialità: anima o Stato (spirito oggettivo)" (p. 37). Portanto, vê-se que alma e Estado compõem uma antinomia que determina a substancialidade da existência humana.

Analisando as *Anotações* e a crítica às convenções sociais feita por Lukács apoiando-se na esfera ética dos personagens dostoiévskianos, Vedda (2014) diz que, se as democracias ocidentais procuram conjurar as inclinações egoístas dos indivíduos através da imposição da ética do dever, a superação dos imperativos formais irá exigir a dissolução das formas sociais e um salto vital rumo à bondade. Para o pensador húngaro é exatamente este caminho que os personagens de Dostoiévski percorrem: o estilhaçamento de uma ética movida pelos deveres cotidianos comuns que encontra sua síntese nas instituições sociais e a constituição de uma nova ética, esta movida pela graça da bondade.

"*Ivan sull' amore per il prossimo: il problema russo: il ritrovarsi dell'anima è il trovare gli altri.*" (LUKÁCS, 2000, p. 25). Nesta anotação específica que problematiza a concepção de Ivan Karamázov sobre o que seria o amor ao próximo, Lukács caracteriza o que em Dostoiévski aparece como a principal questão russa: uma alma somente reconcilia-se consigo mesma na medida em que se encontra com a alma do outro. Vimos no ensaio *Da pobreza de espírito* que a graça da bondade se relaciona com um dos principais problemas da sociedade burguesa identificado por Lukács: a incapacidade de comunicação. Desta forma, a bondade expressaria uma habilidade de comunhão entre as almas, de perfeita capacidade de comunicar-se. Vedda (2014) afirma que em Dostoiévski cada ser humano é necessário para o caráter do outro; e é exatamente nesta

² Trata-se de um conjunto de anotações escritas por Lukács no período que concluíra A teoria do romance nas quais vê-se diversas considerações acerca de Dostoiévski permitindo que tenhamos uma percepção do que seria sua obra sobre o autor russo.

linha de análise que Lukács irá visualizar no autor russo a comunicação entre as almas levada a cabo como expressão de uma sociedade nova que germinava no seio da espiritualidade russa. Tal definição da ideia de bondade nós já vimos no ensaio de 1912 inspirado no suicídio de Irma Seidler; contudo, a partir das anotações de estudo sobre Dostoiévski, é possível notar que, se naquele texto a bondade aparece atrelada especificamente a uma casta de indivíduos abençoados, aqui, sem a desfeita desta concepção, a bondade aparece como a expressão da potência ética de toda uma sociedade russa. Como diz Cometa (2000), para Lukács, uma ética alternativa à ética do dever (kantiana) só poderia vir do povo russo, da espiritualidade russa baseada na fraternidade e compaixão³.

Em *Os irmãos Karamázov*, Aliócha é a expressão máxima da bondade. Refletindo sobre como esta abre as portas para o "reencontra-se no outro", vejamos o momento em que o herói sente sua alma invadida pela graça da mesma:

Era como se os fios de todos os inúmeros mundos de Deus confluíssem de uma só vez em sua alma, e ela tremesse toda, "ao contato com esses mundos". Sentia vontade de perdoar a todos e por tudo e pedir perdão, oh! não para si mas por todos, por tudo e por todos, pois "por mim todos haverão de pedir" (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 488)

Aliócha sentia que fora tomado por uma perfeita harmonia entre si e os outros. Nesta, sua alma estaria em íntima comunicação com a alma alheia e, assim, poderia ele cumprir sua missão mundana de construir pontes entre os homens através da sua bondade. Quando Lukács analisa as obras de Dostoiévski, visualiza nas mesmas personagens que, a partir da graça da bondade, constroem vínculos autênticos e plenos de sentido com seus pares, rechaçando qualquer tipo de vínculo convencional ligado à posição social, classe, origem etc.

³ Seria interessante reproduzir aqui parte de uma nota de rodapé presente em *Os irmãos Karamázov*, volume I, edição da editora 34 sob o ano de 2012 (nota da edição): "Em artigo que publicou em seu Diário de um escritor de 1877 com o título 'Fomá Davídov, um herói russo supliciado', Dostoiévski escreveu que Davídov, que sofrera pela fé e revelaria uma força moral inusitada, é 'um emblema de toda a Rússia, de toda a nossa Rússia popular, sua imagem autêntica'. E prossegue: 'para julgar a força moral do povo e aquilo do que ele será capaz no futuro, deve-se levar em conta não o nível de hediondez a que ele pode rebaixar-se momentaneamente, e até na maioria dos casos, mas aquela elevação de espírito que ele poderá atingir quando chegar o momento'" (p. 188).

Um bom exemplo desta ligação entre as almas seria sem dúvidas a relação entre Sônia e Raskólnikov em *Crime e castigo*. Ela era uma mulher que tinha se prostituído para ajudar financeiramente a família e ele, um jovem que, tendo como base sua teoria dos homens ordinários e extraordinários, ultrapassa os limites éticos e morais e mata duas senhoras. Numa conversa entre os dois, ele diz "Preciso de ti, foi por isso que vim te procurar" (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 339). E completa dizendo: "Por acaso não fizeste a mesma coisa? Também ultrapassaste... conseguiu ultrapassar. Cometeste um suicídio, arruinaste a vida... a *própria* [...] precisamos seguir juntos" (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 339). Raskólnikov deseja mostrar para Sônia que existe um elo autêntico que liga-os, que faz com que eles tenham que seguir os mesmos caminhos: enquanto ele sacrificou sua alma para poder superar os limites éticos de uma sociedade que repudia o assassinato ao mesmo tempo que idolatra heróis que mataram milhares - como Napoleão Bonaparte -, ela a sacrificou pelo motivo nobre de ajudar a família; este teria sido seu "suicídio". Suas almas encontram-se inseridas uma na outra, pois ambos ultrapassaram limites, transcenderam as convenções sociais. Olhando especificamente para Raskólnikov e pensando sobre o papel do crime em Dostoiévski dentro da ótica de Lukács, vejamos esta passagem das *Anotações*: "Per il romanzo criminale: andare fino in fondo (far saltare le 'istituzioni', seconda etica) delitto necessario" (LUKÁCS, 2000, p. 18). Compreendemos que, na visão lukacsiana, o crime exerce nas obras de Dostoiévski uma função de ultrapassagem radical das convenções sociais, ou seja, de "fazer explodir" as instituições. Seria, portanto, a principal característica dos personagens dostoiévskianos, sejam os criminosos, como Raskólnikov, ou os santos, como o príncipe Míchkin e Aliócha, a capacidade que os mesmos têm de superar o que Lukács chamou de primeira ética - a ética das convenções sociais - e agir tendo como fundamento uma nova ética, uma ética que traduz perfeitamente os imperativos da alma: a segunda ética.

Lukács (2000) escreve que "In Dostoevskij non vi è una lotta contro la convenzione [...] (la prima etica - o un'oscura ricerca della seconda)" (p. 59). Esta é a questão central que, ao ver do filósofo húngaro, diferencia Dostoiévski de todos os outros: nele se expressa a mais radical luta contra as convenções sociais, luta esta que põe sob a luz a chamada segunda ética. Não faremos aqui uma análise minuciosa acerca do que seria esta segunda ética, mas somente algumas considerações iniciais sobre a mesma.

A nosso ver, dois conceitos traduzem o ponto angular do que seria a segunda ética em Dostoiévski: comunidade e bondade. Mais especificamente, poderíamos dizer que a segunda ética seria uma espécie de reino da bondade expresso numa comunidade espiritualmente harmônica de homens e mulheres. Duas observações importantes: vê-se que Lukács supera parcialmente a visão trágica de mundo com seus estudos sobre o autor russo; a comunidade russa, pelas lentes de Dostoiévski, desperta-lhe esperanças reais. E mais: percebemos que ainda influem sobre o pensamento ético lukacsiano as diferenciações entre comunidade/cultura e sociedade/civilização. No entanto, como chegar-se-ia nesta segunda ética enquanto expressão de uma comunidade humana regida pela bondade e pela perfeita comunicação entre almas que se encontram ao encontrarem-se nas outras?

Refletindo sobre como Dostoiévski expôs tal questão, Vedda (2014) diz que "la fidelidad a la ética segunda exige que cada uno se sienta culpable por todos, no solo asumiendo sus pecados, sino también *cometiendo uno*" (p. 68). Isto nos remete imediatamente ao momento de catarse espiritual de Aliócha que expusemos acima. E não à toa, Aliócha pode ser visto como a bondade por excelência, a expressão mais desenvolvida do que seria a transição dostoiévskiana rumo à segunda ética; "Sejamos primeiro e antes de tudo bons, depois honestos e já depois - não nos esqueçamos uns dos outros [...] Como a vida é bela quando se faz algo bom e sincero!" (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 996), é assim que Alieksiêi Karamázov discursa pela última vez. É neste sentido que, num artigo escrito em 1916, "Lukács se refere a Aliocha Karamázov como protótipo do 'homem novo' que supera o velho mundo individualista corrompido" (LÖWY, 1979, p. 122). Porém, o que chama mais atenção é o seguinte fato: sabe-se que Dostoiévski havia planejado uma continuação para *Os irmãos Karamázov* na qual Aliócha converter-se-ia em terrorista revolucionário (VEDDA, 2014). Pode-se dizer que a figura do terrorista revolucionário irá ocupar um lugar de destaque na eticidade lukacsiana: "O terrorista russo aparece assim, ao lado dos heróis dostoiévskianos, como uma figura paradigmática do universo russo do qual virá, segundo Lukács, 'a aurora'" (LÖWY, 1979, p. 128). Desta forma, interpretamos que tanto o terrorismo revolucionário⁴ quanto a bondade dos heróis de Dostoiévski são as

⁴ Não iremos nos deter nesta questão específica sobre o terrorismo revolucionário no jovem Lukács; Contudo, à título de exemplo, cabe dizer o quanto são numerosas as referências que Lukács faz a

principais pontes capazes de abrir os caminhos necessários para fazer saltar aos ares as convenções e instituições sociais e, assim, por em movimento uma ética fundada nos imperativos da alma como elemento universalizante que une vida individual-espiritual e vida comunitária.

Traduzida numa comunidade pautada pela bondade, a segunda ética expressaria "la búsqueda de una comprensión cualitativa entre las personas" (VEDDA, 2014, p. 71). Tal forma de pensar é extremamente justificável para um jovem intelectual em pleno desespero com a situação mundial à época envolta ao belicismo de uma guerra sem precedentes. Mas o fio de esperança que em *Da pobreza de espírito* era somente uma casta específica de homens bons, nos estudos de Dostoiévski transformam-se numa casta capaz de expressar a germinação de uma nova forma de organização comunitária, de uma comunidade russa como alternativa perante o individualismo da sociedade burguesa (VEDDA, 2014).

Sendo assim, compreendemos que os estudos que Lukács desenvolveu sobre Dostoiévski abriram-lhe um horizonte totalmente novo no que diz respeito as alternativas éticas para sua recusa radical do mundo burguês. A "luz profética" que vinha da Rússia e que tinha como principal expoente o criador de personagens da bondade como Aliócha, Sônia e Míchkin, fazia com que o jovem pensador húngaro não se sentisse tão desamparado em termos de esperança caso comparemos este período com aquele em que o mesmo expressava o mais alto tom de um "revolucionário sem revolução"; a revolução não havia chegado, mas a ética de Dostoiévski, para o jovem Lukács, abria portas nevrálgicas. É neste sentido que Tertulian (2008) escreve:

A utopia espiritualista de Lukács encontrava seu único ponto de apoio no mundo da obra de Dostoiévski. Aliocha Karamázov e o príncipe Míchkin, Stavroguine e Kirilov encarnavam, para ele, o "mundo novo" cujo arauto genial, novo Homero e novo Dante seria Dostoiévski. (p. 116)

Considerações finais

Savinkov, um dos principais ideólogos do terrorismo russo, ao longo de suas *Anotações sobre Dostoiévski*.

Acabamos de tecer reflexões introdutórias acerca de uma interpretação específica que Lukács desenvolveu sobre o autor russo e suas potencialidades éticas. Pode-se afirmar que, tendo em vista os referenciais teóricos daquele jovem Lukács e seu estado de espírito durante quase toda a primeira década de 1900, Dostoiévski promove um encaixe perfeito (não de forma acrítica, claro), encaixe este que Tolstói não foi capaz de fornecer às exigências éticas do jovem filósofo. Diríamos que a ética da bondade em Dostoiévski foi o cume de toda a escalada que o pensamento ético do jovem Lukács, caracterizado tantas vezes por ele próprio como uma ética metafísica, engendrou sinuosamente.

Sob intenções de conclusão e de, principalmente, instigar questões para reflexão, cabe-nos dizer que esta escalada intelectual caracterizou-se por uma imbricada relação entre ética, estética e política. Diríamos mais: o fator político foi determinante para as configurações éticas e estéticas de Lukács. Trabalhamos com esta tese na medida em que visualizamos a recusa radical do mundo burguês como a pedra angular do jovem Lukács e que, como já pontuamos no começo deste artigo, jamais foi abandonada pelo mesmo substanciando-se, tempos mais tarde, pela adesão ao movimento comunista, assim como pela profícua sedimentação da perspectiva marxista em suas análises. Dissemos que, antes de aderir ao comunismo, Lukács não visualizou na Hungria possibilidades revolucionárias nas ações e personagens políticos de então. Contudo, isto jamais significou uma postura a-política de Lukács, muito pelo contrário: o "revolucionário sem revolução" assumiu-se claramente enquanto um anticapitalista (com todas as problemáticas que obviamente suas influências teórico-metodológicas da época não podiam deixar de acarretar). E este posicionamento político, em nosso entendimento, foi determinante para sua busca ético-estética de um "para além do mundo burguês", ou seja, de um *devoir*.

Com a Revolução de Outubro, Lukács começa a visualizar a possibilidade concreta de uma ruptura radical com a sociedade burguesa - o revolucionário, agora, teria uma revolução - e isso faria com que ele pudesse, enquanto processo, descer das transcendências de uma ética metafísica e pisar os chãos concretos da ação revolucionária.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Hermenegildo. Prefácio à edição brasileira - Da possibilidade à realidade: o trabalho poético de gerar novos hábitos. In: LUKÁCS, György. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. São Paulo: Boitempo, 2016.

COMETA, Michele. Postfazione. In: LUKÁCS, György. *Dostoevskij*. Milão: Editora SE, 2000.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Os irmãos Karamázov*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

LÖWY, Michael. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários: a evolução política de Lukács (1909-1929)*. São Paulo: LECH, 1979.

LUKÁCS, György. *Epistolario: 1902-1917*. Roma: Riuniti, 1984.

_____. *Diario 1910-1911*. In: Yvars, J. (org.) *Diario 1910-1911 y otros inéditos de juventud*. Barcelona: Ediciones Península, 1985.

_____. *Pensamento vivido: autobiografia em diálogo*. Viçosa: Editora da UFV, 1999.

_____. *Dostoevskij*. Milão: Editora SE, 2000.

_____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

NETTO, José Paulo. *Georg Lukács: o guerreiro sem repouso*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

VEDDA, Miguel. *Comunidade y cultura en el joven Lukács: a propósito del "Proyecto Dostoievski"*. In: COSTA, Gilmaisa; ALCÂNTARA, Norma (org.) *Anuário Lukács 2014*. Alagoas: Instituto Lukács, 2014.

