

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

DOUGLAS RODRIGUES BARROS

O JOVEM LUKÁCS E DOSTOIÉVSKI.

Guarulhos

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

DOUGLAS RODRIGUES BARROS

O JOVEM LUKÁCS E DOSTOIÉVSKI

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Filosofia na **Universidade Federal de São Paulo** como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientadora: Professora Doutora Arlenice Almeida da Silva.

Guarulhos

2015

*“Entre o corte da espada e o perfume
da rosa, sem menção honrosa”...*

Mano Brown.

SUMÁRIO.

AGRADECIMENTOS	8
LISTA DE ABREVIATURA DAS OBRAS	9
Resumo:	10
INTRODUÇÃO	11
1. LUKÁCS E O DESENVOLVIMENTO DAS FORMAS E GÊNEROS LITERÁRIOS	
1.1 O conceito de forma.....	21
1.2 Os desdobramentos do conceito de forma em <i>A teoria do romance</i>	34
2. A GRANDE EPOPÉIA E O DESENVOLVIMENTO DOS GÊNEROS	38
2.1 Epopeia e tragédia.....	39
2.1.1 A tragédia de Paul Ernst e o drama moderno.....	44
2.2 Novela e idílio.....	49
2.3 A Epopeia e o Romance.....	54
B) O aspecto biográfico.....	64
2.4 O Demonismo	69
2.5 Acerca de Dante	73
3. A TIPOLOGIA DAS FORMAS ROMANESCAS PARA LUKÁCS	78
3.1 O Idealismo Abstrato.....	78
3.1.1 Balzac, Pontoppidan e o Idealismo.....	88
3.2 O romantismo da desilusão.....	93
3.2.1 O tempo como <i>Durée</i> e a <i>Educação Sentimental</i>	100
3.3 Wilhelm Meister como síntese.....	108
3.4 Tolstoi e sua especificidade romântica.....	119
4 A RÚSSIA E OCIDENTE	128
4.1 A segunda ética.....	131
4.1.2 O desdobramento do luciferino n' <i>As anotações</i>	136
4.1.3 O espírito objetivo.....	144
4.1.4 A filosofia alemã.....	151
5 ATEÍSMO E NILISMO	159
5.1 Ateísmo russo: Raskolnikov e Ivan.....	160
5.2 Figuras de proa: Kierkegaard e Ernst Bloch.....	165
a) Kierkegaard.....	166
b) Ernst Bloch.....	168

6 OS HOMENS DA BONDADE	170
6.1 A infantilidade risível.....	175
6.3 O delito enquanto categoria estética.....	181
6.4 O delito enquanto fundação de uma nova ética.....	186
OS IRMÃOS KARAMÁZOV	190
7 O mundo karamazoviano	190
7.1 Dmítiri, o espírito russo.....	200
7.2 Ivan, o espírito europeu.....	207
7.3 Aliócha, o revolucionário.....	219
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	226
BIBLIOGRAFIA.	229

DOUGLAS RODRIGUES BARROS

O JOVEM LUKÁCS E DOSTOIÉVSKI

Guarulhos, 15 de maio de 2015.

Prof. Dra. Arlenice Almeida da Silva (orientadora) Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Ricardo Musse Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Francisco de Ambrosis Pinheiro Machado Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Silvio Rosa Filho Universidade Federal de São Paulo

FICHA CATALOGRÁFICA

BARROS, Douglas Rodrigues

O jovem Lukács e Dostoiévski/

Douglas Rodrigues Barros. – Guarulhos: 15 de maio de 2015.

232 f.

Orientadora: Arlenice Almeida da Silva

Dissertação (Mestrado em **Filosofia**) – Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2015.

1. Estética 2. Ética 3. Forma 4. Literatura 5. Romance. I. Título.

AGRADECIMENTOS

Foi sob a bandeira dos movimentos sociais que foi semeado em meu peito a inquietação, por isso, agradeço que, livres do peso do dogmatismo e presas do gracioso desencanto, sigam tateando no escuro em busca de saída.

Se a fronte sem rugas denota insensibilidade, então, agradeço as faces enrugadas de meus amigos de outrora, que esqueciam a preocupação com a subsistência para se preocuparem com os avanços e retrocessos da humanidade.

Se amar os que buscam o impossível denota loucura, então, agradeço pela loucura de que sofro, por amar pessoas hodiernas que tratam de romper com a sangria do tempo presente na tentativa de instaurar o novo.

Se a memória é inimiga mortal de nosso repouso, então, agradeço os momentos de esquecimento obtido nos grandes diálogos sobre tudo que, desinteressados, sempre davam em nada.

Se o companheirismo rompe a ilusão para pôr em marchar a realidade, então, agradeço a minha companheira – Dé – com ela já dei três voltas ao mundo e naveguei por mares nunca dantes navegados... Sem sair de casa.

Com tudo isso, ainda não poderia deixar de nomear algumas pessoas que contribuíram, mesmo sem querer, para que as reflexões dispostas nesse estudo chegassem ao desfecho que se seguirá, são elas: Thiago Calheiros, Thiago Lion, Thiago Colombo, Thiago Martins, Luiz Ben Hassanal, Djamila Ribeiro, Silvio Rosa e o grupo de estudos Hegel, Bruno Henrique e João Rodrigues.

Agradeço a minha orientadora, Arlenice Almeida da Silva, cujo olhar crítico e análises sinceras arejaram minhas ideias durante a produção desse trabalho.

Agradeço também a oportunidade de ter convivido com Tilene Carneiro que infelizmente sucumbiu as dores da vida, “essa sombra que passa, essa história contada por um idiota, cheia de som e fúria que nada significa”.

Agradeço minha velha, mulher de bem como pouco sal na moleira, e, igualmente, aos meus quatro pais e meus irmãos.

Por fim, dedico essa dissertação a todos os explorados do mundo! Pois, um dia esse e outros problemas serão – essa é a aposta – apenas um fóssil de uma História enterrada.

LISTA DE ABREVIATURA DAS OBRAS.

AeF LUKÁCS, G. *El alma y las formas*, México: Editorial Grijalbo, 1985.

AsD _____ . *Dostoevskij*. Milano: SE, 2000

IK DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. São Paulo: Ed. 34, 2012.

PpD BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

TdR LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Editora 34 2009.

Resumo:

O presente estudo pretende analisar as categorias expostas por Lukács n' *A teoria do romance*. Nela, procuraremos esmiuçar seus conceitos, para facilitar o entendimento sobre os gêneros e as formas da literatura para o jovem filósofo. Feito esse caminho, passaremos para uma análise das fragmentadas *Anotações sobre Dostoiévski*, buscando compreender o perturbante final d' *A teoria* em que o autor afirma que: "Dostoiévski não escreveu romance algum". Tem-se com isso, o objetivo de desnudar em que medida a estética e a ética estão imbricadas no pensamento do Lukács da juventude. Além disso, busca-se também examinar as conjecturas expostas nas duas obras com o intuito de captar os momentos de viragens das formas do romance que, para Lukács, irá culminar na obra dostoiévskiana. Obra essa, que, ao que tudo indica, o permite antever as mudanças profundas ocorridas no século XX. Com efeito, a obra de Dostoiévski – *Os irmãos Karamázov* – será aqui considerada, a partir dos conceitos expostos por Lukács tanto n' *A teoria*, quanto n' *As anotações*. Tentaremos compreender, portanto, como Lukács via, na obra do escritor russo, uma nova forma que ademais indicava que algo no mundo real e concreto estava mudando radicalmente.

Palavras-Chave: Estética – ética – formas – literatura – romance – tipologia – Dostoiévski.

Abstract:

This study aims to analyze the categories set out by Lukács in *The theory of the novel*. In it, try to control their concepts to facilitate understanding of the genres and literary forms for the young philosopher. Done this way, move on to an analysis of fragmented Notes on Dostoevsky, trying to understand the disturbing end of the theory in which the author states: "Dostoevsky doesn't wrote a romance at all." It has been with this, in order to lay bare the extent to which aesthetics and ethics are embedded in the thinking of youth Lukács. In addition, we seek to also examine the conjecture exposed in the two works in order to capture the moments of color changes of the novel ways that, for Lukács, will culminate in Dostoevsky's work. This work, which, it seems, the foresee ability the profound changes that have occurred in the twentieth century. Indeed, the work of Dostoevsky - *The Brothers Karamazov* - will be considered here, based on the concepts exposed by Lukács both in *The theory*, the in *the notes*. Try to understand, therefore, as Lukács saw in the work of the Russian writer, a new way that in addition indicated that something in the real world and concrete was changing radically.

Keywords: Aesthetics - ethics - forms - literature - novel - type - Dostoevsky.

INTRODUÇÃO.

Uma obra quer seja artística, científica ou filosófica, tem perenidade em razão de sua vitalidade teórica, isto é, aquilo que, devido à profundidade, importância e capacidade de abrir novos caminhos, é mantido por um fôlego duradouro de conjecturas e que, como a poesia, é capaz de perfumar um século ou mais. Se, como disse Italo Calvino: “um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si...¹”, parece-nos que *A teoria do romance* já incorporou esse adjetivo. O presente trabalho tentará tratar dessa obra buscando auscultar os conceitos estéticos que serão posteriormente desenvolvidos de maneira inacabada n’*As anotações* que Lukács fez enquanto preparava um grandioso estudo sobre a obra de Dostoiévski. Este último escritor, vale acrescentar – de dezenas de outros clássicos – constitui para nós interesse fundamental, pois é por meio de sua obra *Os irmãos Karamázov* que buscaremos compreender as perspectivas críticas e teóricas de Lukács.

Em 1908, Lukács, sob influência do pensamento de Georg Simmel², do qual obtivera aulas em Berlim, escreve *O desenvolvimento histórico do drama moderno*, (*Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*), livro este que ganharia um importante prêmio literário húngaro, no qual apresenta o embrião de algumas ideias que seriam, pouco depois, desenvolvidas em *A Alma e as formas*. Publicado em alemão em 1911, *A Alma e as formas* nos servirá, aqui, principalmente, para entendermos o conceito de forma e a abordagem de Lukács sobre alguns problemas que servem para compreender sua teoria sobre o romance. Cerca de três anos mais tarde, o jovem filósofo produz *A Teoria do romance*, livro “escrito durante o inverno de 1914-1915, publicado pela primeira vez em 1920³”.

Certamente, entre as três obras, há algumas diferenças que são percebidas pelo resultado do próprio desenvolvimento das reflexões de Lukács. Vale ressaltar, ainda, que a confecção desses livros não segue uma linearidade que, à primeira vista, pareceria simples; pelo contrário, no caminho do jovem apresentam-se grandes percalços que o fariam mudar bruscamente, como também grandes amizades que o influenciariam no

¹ CALVINO, I. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia de Bolso, 2007, p.9

² Como sugere Tertulian: “O conhecimento das obras de G. Simmel, Sociologia e, principalmente, *Philosophie des Geldes* (Filosofia do Dinheiro) (lançada em 1900) é visível em Lukács, em sua *História do Drama moderno* (In: TERTULIAN, N. *Georg Lukács: Etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: UNESP, 2008, p. 27).

³ *Ibidem*, p.33.

sentido de desenvolver uma filosofia sistemática. Tais caminhos serão trilhados por dois motivos: primeiro, pelo seu encontro com Ernst Bloch em 1910⁴, em que o célebre e futuro marxista lhe dá a ideia de trabalhar em uma filosofia sistemática⁵. E, em segundo lugar, pela sua aproximação do seletivo círculo de Max Weber, quando, em 1912, Lukács chega a Heidelberg levado não apenas pela vontade de adquirir uma cátedra na universidade alemã, como também pelo relativo sucesso com a intelectualidade daquele país, obtido com o livro *Alma e as formas*.

A partir de suas amizades e do intuito de obter uma cátedra na universidade, o jovem Lukács, em 1912, inicia um esforço de sistematização estética. Entretanto, com a deflagração da Primeira Guerra Mundial e com o terrível horizonte apresentado ante seus olhos, essa atividade é voluntariamente suspensa, e o jovem filósofo se orienta para um novo estudo sobre Dostoiévski que daria forma à *Teoria do romance*⁶. Lukács, como muitos filhos da burguesia de sua época, tinha um forte interesse pela humanidade. Não obstante, com a catástrofe do início da guerra e com a traição da social-democracia – que desde a Segunda Internacional, sob a tutela de Bernstein, cada vez mais fazia conciliações espúrias com os governos burgueses⁷ – o leve desespero prenunciado em *Alma e as formas* tornar-se-ia denso, desembocando numa nova postura do pensador frente ao mundo.

Ao contrário de seu amigo Max Weber, que via na Primeira Grande Guerra sinal de valor e heroísmo, bem entendido, nos limites de uma individualidade forçosamente atuante e patriótica, Lukács tinha horror e via barbárie. Já em 1904, a social-democracia alemã, nas palavras de Rosa Luxemburgo, tinha uma fé cega na via democrática⁸ e, com a hecatombe a se aproximar por meio das botinas em uníssono da guerra em fins de 1914,

⁴ “Bloch conheceu Lukács em Berlim, durante o semestre de inverno 1909-1910, como participante do colóquio privado de Simmel. Lukács conseguira obter há pouco tempo o doutorado em Budapeste. O interesse mútuo tornou-se tão grande, que Bloch foi um dos poucos “escolhidos” para ler o manuscrito da obra inaugural de Lukács *Die Seele und die Formen* [A alma e as formas] (...)”. (Cf. MÜNSTER, A. *Utopia, Messianismo e Apocalipse Nas Primeiras Obras de Ernst Bloch*. São Paulo: UNESP, 1997 p.55).

⁵ TERTULIAN N. *Georg Lukács: Etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: UNESP, 2008, p. 104.

⁶ Os estudos de Lukács durante este período resultaram em três capítulos, dos quais dois permaneceram inéditos até 1974, sendo postumamente publicados sob o título de *Heidelberg Philosophie der Kunst* (Ibidem p. 104).

⁷ Como nos diz Lenin: “Para eles (isto é, Bernstein e Millerand), a socialdemocracia deve se transformar, de partido da revolução social em partido democrático de reformas sociais. Bernsteins respaldou essa reivindicação política com toda uma bateria de novos argumentos e considerações harmoniosamente orquestrados... Negaram a crescente miséria, a proletarização e o acirramento capitalista; declararam inconsistente o próprio conceito de objetivo final e rejeitaram completamente a ditadura do proletariado... Negaram a teoria da luta de classes, dando-a como não aplicável a uma sociedade de fato democrática, governada conforme a vontade da maioria” (cf. LENIN, V. I. *Que fazer? a organização como sujeito político*. São Paulo: Martins, 2006 p. 110).

⁸ LUXEMBURG, R. *Reforma social ou revolução*. São Paulo: Global Editores, 1986.

observou-se que essa fé se converteria em submissão aos imperativos do capital e, forçosamente, um elogio à barbárie que contaminaria a intelectualidade de esquerda. Vale ressaltar: o elogio social-democrata à guerra era feito por muitos dos integrantes do círculo íntimo de Lukács. Todavia, o jovem húngaro jamais se dobraria à retórica complacente e ao elogio ardiloso que embotava as mentes mais brilhantes de sua época. No famoso prefácio de 1962 à *Teoria do Romance*, Lukács ilustra bem como se encontrava seu espírito diante de uma barbárie, até então, inédita na história. A respeito d'A *Teoria do Romance*, diz o seguinte:

A circunstância que lhe desencadeou o surgimento foi a eclosão da guerra em 1914, o efeito que a aclamação da guerra pela social democracia exercera sobre a inteligência de esquerda. A minha posição íntima era de repúdio veemente, global e, especialmente no início, pouco articulado da guerra, sobretudo do entusiasmo pela guerra. Lembro-me de uma conversa com a senhora Marianne Weber, no final do outono de 1914. Ela queria minar minha resistência narrando alguns feitos heróicos concretos. Respondi apenas: “Quanto melhor, pior”. Nessa época, ao tentar alçar à consciência minha atitude emocional, cheguei aproximadamente ao seguinte resultado: 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 Habsburgo, estou igualmente de acordo. Mas então surge a pergunta: quem nos salva da civilização ocidental? (LUKÁCS 2009, p.7).

Assim, com a eclosão da guerra, o objetivo do jovem Lukács passou a ser o de escrever um grande livro sobre Dostoiévski. *A Teoria do romance*, como ficou conhecida, era apenas a introdução e foi o resultado desse período de trabalho. Todo o interesse de Lukács se direcionou para buscar o significado do romance e sua ligação com o mundo moderno, mas fez isso partindo do grande autor russo e, assim, escreveu, em março de 1915, a Paul Ernst: “Eu me dedico, enfim, a meu novo livro, sobre Dostoiévski (a estética fica de repouso por um momento). Mas nele só haverá Dostoiévski [...] Na primeira parte, principalmente, são tratadas muitas questões a propósito da forma épica⁹”.

Como bem assinala Tertulian: “A *Teoria do romance* foi, então concebida como a introdução de uma vasta exegese histórico-filosófica da obra literária dostoiévskiana¹⁰”. Tal exegese ampara-se no desenvolvimento das diversas mutações do espírito humano apreendidas na criação literária. Vê-se, então, a influência da filosofia da história hegeliana nesse escrito da juventude, pois o modo como transcorrem as modificações da forma literária acompanha os desdobramento do espírito humano. A história apresentada

⁹ Tertulian, 2008, p.106 *apud*: Paul Ernst und Georg Lukács. Dokumente einer Freundschaft. Emsdetten (Westf): Verlag, 1974, p. 64.

¹⁰ TERTULIAN. loc. cit.

em *A Teoria do romance* é uma história do espírito, em termos gerais, não é uma história *positiva* de acontecimentos e fatos, mas uma especulação histórico-filosófica que visa apreender aquilo que produz a criação literária.

O romance, para György Lukács, surge apontando o resultado de um mundo no qual a alienação do homem perante as estruturas do mundo, estruturas que ele mesmo criou, e chegou a um limite tal que não há mais sentido algum na vida. Assim, o romance como resultado dos desdobramentos das formas artísticas revela na sua estrutura, o abismo existente entre o pensamento e a vida. Nesse sentido, a *forma do romance*, expressa uma condição de ruptura, uma ausência de lar. Assim, na primeira parte de sua obra que analisaremos, Lukács faz um elogio grandioso à época da grande épica, momento no qual o sentido da vida era visível para todos. Criando uma marca distintiva entre a antiguidade e a modernidade expressadas na investigação do jovem filósofo, estabelece-se uma nítida cisão entre épocas do espírito humano que são reveladas pelas formas artísticas literárias. Não obstante, esse olhar retrospectivo para um passado distante não tem como meta somente verificar a diferença entre uma e outra época, mas também buscar a compreensão dos princípios norteadores que possibilitaram a criação de novos gêneros e o desdobramento de novas formas.

A dialética histórico-filosófica lukacsiana, ao se debruçar sob o desenvolvimento dos gêneros, permite-lhe observar as conexões entre o mundo circundante e as formas literárias quando estas produzem um sentido que aos poucos não está mais presente no mundo concreto. Essa observação do mundo circundante estão envoltas pelos problemas sobre os quais Lukács se debruçava na época. Para Tertulian, “quando Lukács fala ‘da imanência do sentido da vida’ como característica do período histórico que engendrou a epopeia, pensa na existência de uma conjunção harmoniosa de sentido entre as aspirações do indivíduo com a estrutura da vida coletiva¹¹”. Portanto, na primeira parte de seu livro, temos um olhar profundo sobre os desenlaces do drama do espírito que promovem novos gêneros. A fuga do sentido à vida, a autonomização das estruturas sociais, o definitivo abandono do homem por Deus são algumas indicações do que impulsiona um desdobramento negativo de novos gêneros para Lukács, e que serão nessa pesquisa tratados.

Na segunda parte da obra, que será aqui objeto de investigação, Lukács constata como o romance continua a se desdobrar ao analisar a tipologia de obras romanescas que,

¹¹ Ibidem, p. 113.

pode-se dizer, são centrais para o desenvolvimento do romance. A tipologia além de apresentar um amplo quadro das influências de Lukács durante a época da confecção de *A teoria do Romance*, mostra-nos, também, o fermento teórico das, assim chamadas, *Ciências do Espírito*.

Lukács, no prefácio de 1962, diz o seguinte: “*A teoria do romance* é, de fato, um produto típico das tendências das ciências do espírito” (TdR p. 9). Reafirmamos que, durante o período desta obra, Lukács orbitava entre as ideias de Heidelberg e, ao mesmo tempo, sofria influências de Hegel. Nas palavras de Löwy (2008 p. 126): “A teoria do romance constitui para Lukács o primeiro passo além da *Weltanschauung* trágica em direção à dialética-histórica”. Se, por um lado, a tipologia das formas romanescas produz uma dedução coerente arregimentada pelo escopo teórico interno às análises do Lukács da juventude, por outro, nas palavras do próprio autor na maturidade, “ela é por demais genérica para apreender toda riqueza histórica e estética” (TdR p.10).

Com efeito, ergue-se uma questão: como é possível depreender das tipologias uma análise que permita convergência unitária com todo quadro presente n’*A teoria*, e possibilite o entendimento sobre o romance? Essa possibilidade é exatamente dada pelo arremate final do livro, que evidencia, por meio das análises sobre os grandes romances, as profundas tendência e situação do mundo moderno. Dito de outro modo, as tipologias possibilitam não uma resposta definitiva sobre a problemática do romance e, sim, o entendimento de seu desenvolvimento no mundo burguês, afastando-se do mundo antigo e da épica antiga. Isso se demonstra claramente, pois, na tipologia das formas romanescas, apresentam-se romances pelos quais, cada um a seu modo, tempo e espaço, demonstram, com clareza atroz, a relação cindida entre a alma e o mundo, tônica plenamente moderna e que dará a caracterização de múltiplos debates durante o século XX. Lukács posteriormente terá clareza sobre as limitações a que reduz a análise dos romances e estas “têm ao menos de ser mencionadas para revelar corretamente as limitações das sínteses abstratas das ciências do espírito” (TdR, loc. cit.).

Desse modo, sobre a influência direta de Weber, Dilthey e Simmel, e indireta de Hegel e Kierkegaard, as *Geisteswissenschaften*, presentes no pensamento lukacsiano, ganharão forte relevância, principalmente na tentativa de analisar o romance e apontar suas tendências e motivações por meio de, segundo o próprio autor, esquematizações sintéticas e insuficientes. Dados os limites da análise que doravante se seguirá, temos em vista que falar sobre as influências das *Ciências do espírito* seria forçar nosso tema, então seu apontamento é só para revelar o caminho teórico que trilhava Lukács. Ademais, se

tais esquematizações, ditas antes, são inconvenientes para um pensamento sistemático, o mesmo não ocorre com um pensamento de características fortemente especulativas, como era o pensamento de Lukács na juventude. Além disso, as tais esquematizações sintéticas e insuficientes serviram exatamente por isso, para abrir horizontes até então inexplorados na literatura.

Assim, a obra de Lukács está longe de ser somente uma especulação estética, pois, ao analisar a criação literária, como veremos, demonstra como a ética se expressa nas obras. Sua abordagem sobre a tipologia aproxima-se, desse modo, do itinerário da Estética hegeliana, pois “o sistema filosófico e estético hegeliano exercia, naquele momento, uma influência muito forte em Lukács no que se referia à totalidade de seu horizonte intelectual¹²”. Motivo pelo qual a abordagem na *Teoria do Romance*, parte de uma concepção, por assim dizer, idealista acerca dos momentos de transição da história do espírito humano, e sintetizada pelas obras e gêneros literários.

Entretanto, curiosamente, Lukács rejeitava, assim como Dostoiévski, a mesma ideia hegeliana de uma reconciliação possível entre o conceito e o tempo, sintetizada na frase: “Tudo o que é real é também racional”. Por isso, ainda segundo Tertulian: “o profundo pessimismo social, conjugado com a não resignação moral determinada, explica-nos paralelamente a receptividade em relação a Kierkegaard e o elogio que faz da singularidade do indivíduo¹³”. Essa aproximação de Kierkegaard se dá, pelo contraponto deste, à noção de um espírito absoluto que tudo abarca, supostamente existente no pensamento hegeliano, como se sabe: para Kierkegaard, a individualidade é irredutível. Além disso, o estado de espírito de Lukács à época muito mais tinha a ver com a noção kierkegaardiana de exterioridade contingente e interioridade expatriada do que com à noção hegeliana de reconciliação da interioridade com a exterioridade no espírito absoluto. Assim, nos anos que precedem a guerra, Lukács se aproxima bastante das ideias kierkegaardianas, motivo pelo qual muitos teóricos e críticos creem que, na *Teoria do Romance*, há uma “kierkegaardização da dialética hegeliana¹⁴”.

Desse modo, podemos dizer que, na esteira das influências de Kierkegaard e Hegel, as tipologias seguem princípios que visam traduzir o grande drama do espírito humano; ora com uma ética voltada para um dever-ser originalmente novo, ora com a possibilidade de concentrar na forma tipológica, um equilíbrio que anuncia um mundo

¹² TERTULIAN, op. cit. p. 111.

¹³ Ibidem, p. 112.

¹⁴ A esse respeito, ver: MÉSZAROS (2013); TERTULIAN (2008); LÖWY (2008).

em desequilíbrio entre os imperativos da alma e as normas da convenção. Sendo assim, Lukács recebe uma ampla influência e consegue, a despeito delas, uma síntese teórica original sobre as tipologias romanescas que muito influenciará a crítica literária do século XX e abrirá caminho a uma crítica até então inédita da obra de Dostoiévski.

Não obstante, parece impossível determinar em que preciso momento Lukács entrou em contato com a obra do escritor russo; o que se sabe, no entanto, é que, no início da década de 1910, ele já a discutia com todos os membros do famoso círculo de Max Weber¹⁵. Naturalmente, o talento do jovem filósofo esboçado em *A teoria do romance*, a despeito de seu caráter ensaístico, rendeu-lhe alguns tributos de amigos próximos. Como já se salientou, Weber foi um dos maiores colaboradores para que o livro viesse à luz. No entanto, é impossível ler esse livro sem levar em conta que suas principais conjecturas estão profundamente ligadas ao desenvolvimento intelectual de Lukács e envolvidas no contexto histórico mundial de sua época. As formas, os gêneros e a tipologia romanesca revelam uma preocupação que, não tememos dizer, abrirá as cortinas da crítica durante o século XX e terá papel preponderante na chamada *Teoria Crítica* de Adorno e Horkheimer. O presente estudo visará demonstrar que “as preocupações referentes à ética e à filosofia da história se tornam preponderantes em Lukács, que sonha com uma vasta obra dedicada a Dostoiévski¹⁶”.

Entretanto, sabemos que Lukács não conseguiu levar a cabo a ideia de um livro no qual *A teoria* constituiria somente um prefácio. Sente-se aquela impossibilidade de se analisar um livro inconcluso, mas, por outro lado, *As anotações sobre Dostoiévski* constituem amplo esquema assistemático que dão fortes pistas para se interpretar *o caso Dostoiévski*. Há nessa pista um quê de insuficiência que só pode ser desvendada tendo em contrapartida os conceitos expostos n’*A teoria do romance* e uma análise da própria obra de Dostoiévski. A nossa pergunta, então, faz-se da seguinte maneira: se é impossível falar com acuidade do que representou Dostoiévski para Lukács no que se refere à forma romanesca, é possível interpretá-lo a contrapelo dos romances europeus ocidentais? Parece-nos que isso só é possível se as categorias presentes em *A teoria do romance* puderem ser lidas conjuntamente com *As anotações sobre Dostoiévski*, ao modo de uma continuidade inacabada sobre a interpretação que Lukács fazia sobre Dostoiévski.

¹⁵ A esse respeito ver: LÖWY, M. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2008, pp. 53-68.

¹⁶ TERTULIAN, op. cit., p. 105.

A ampla gama de comentadores, sobretudo, vê na tentativa de analisar *As anotações* algo ora impossível, ora de difícil interpretação. As dificuldades são sugeridas pela própria mudança teórica posterior do jovem filósofo e pelo caráter inacabado de sua crítica ao romance europeu, que pode levar fatalmente ao erro de tentar escrever o que não foi escrito pelo filósofo. Sabendo desses e de outros problemas sugestivos que a empresa nos lega, buscaremos seguir uma orientação que ao menos possa indicar porque essas duas obras de Lukács permitem uma leitura de Dostoiévski que antevê em muitos pontos a crítica literária que Bakhtin fará sobre o escritor russo.

Reconhecido por enquanto sumariamente que o *romance* não foi superado nem por Tolstói, conviria examinarmos também as condições e motivos de sua perpetuação, pelo menos até o surgimento de Dostoiévski, pois, nos limites desse trabalho, a tentativa de saber se realmente as obras dostoiévskianas superaram ou não a forma do romance europeu ocidental excede todos os limites da nossa questão. Por outro lado, e do mesmo modo, a perpetuação da forma do romance demonstrada n' *A teoria* constituiu para nós uma chave inclusive para se interpretar a crítica que o jovem Lukács faz à senhora Weber, ao perguntar: “quem nos salva da civilização ocidental?”— indicando-nos que seu olhar mirava na época para o lado oriental da Europa, isto é, a velha, atrasada e não moderna, Rússia czarista. Deixado de lado esse caráter especulativo, é o próprio Lukács que nos demonstra a especificidade russa nas obras de um dos mais europeus dentre os russos: Tolstói.

Tolstói e sua força indicativa de uma nova posição literária, embora não supere o caráter de dilaceramento vivenciado no romance europeu — especialmente o da desilusão — presume uma novidade, uma posição dúbia em que as categorias da tradição romanesca estão por um fio. Se tais categorias sucumbem diante de uma nova forma, o significado disso no prisma lukacsiano é uma superação da cisão existente entre o eu e o mundo. Por ora, guardadas as devidas proporções do significado disso no âmbito de uma pequena introdução, cumpre salientar que um olhar para a Rússia poderá: 1) verificar via Lukács se um novo épos estava por se formar; 2) verificar se por uma superação do mundo alienado, uma obra épica sem o apelo utópico poderia surgir; e 3) verificar se Dostoiévski é resultado de um mundo em transição para algo inteiramente novo.

Se já havia em Tolstói uma busca pela comunidade de homens simples e uma recusa de fato aos valores civilizacionais, verifica-se que a forma romanesca se desenvolve numa transitoriedade dinâmica e caótica, algo novo cuja religiosidade e irracionalidade mística permeiam todos os poros da construção artística. Entretanto, é por

meio das *Anotações sobre Dostoiévski*, livro importantíssimo para o presente estudo, que “torna-se mais clara a interpretação histórico-filosófica do romance enquanto forma, isto é, como percurso, direção, intensificação e ruptura formal¹⁷” e, Dostoiévski surge então dessas; intensificação e ruptura, corroborando para a criação de uma desconhecida forma. Acrescentemos, não obstante, que, para Lukács, a configuração da forma advém também da realidade concreta do mundo, e a possibilidade da criação que ultrapasse a cisão estabelecida na forma do romance tradicional não pode ser ato de pura vontade do escritor. Nesse sentido, o mundo dostoiévskiano e, em especial, para este trabalho, o karamazoviano, constituem uma resposta aos impasses que se produzem sobre o chão da história, permitindo a interpretação do que Lukács chama de *novo épos*. É certo que o pensamento de Lukács é somente mais um entre tantos outros que se debruçaram sobre a obra de Dostoiévski. Isto basta para se ter uma ideia clara do alcance da obra do escritor russo¹⁸ que aqui será tratada.

“No pensamento artístico de Dostoiévski, a autêntica vida do indivíduo se realiza como que na confluência dessa divergência do homem consigo mesmo” (PpD, p. 67). Se isso é verdade, conforme a crítica de Bakhtin, que por vezes compactua com as posições reflexivas de Lukács n’*As anotações*, não é menos certo que o demonismo (*luciferino*) em Dostoiévski tem um sentido de transição fortemente marcado por personagens diferentes e excêntricos. Se, para Lukács, um novo épos está se formando nas mãos brilhantes de Dostoiévski, é em suas anotações esparsas que queremos investigar o porquê.

N’*As anotações* de Lukács, quase todos os livros de Dostoiévski se prestam a esparsas análises e conjecturas para uma obra que se realizaria posteriormente. Naturalmente, no nosso estudo, não poderemos analisar o gigantesco mundo das obras dostoiévskiana e, por isso, nos valeremos d’*As anotações* em concomitância com a leitura que faremos d’*A teoria do romance*, juntamente com *Os irmãos Karamázov*.

Mas, por que *Os irmãos Karamázov*? Justificamos que a ação de nossa análise dos conceitos lukacsianos presente n’*As anotações* seria sobretudo eficaz se buscasse compreender a importância de uma obra totalmente madura do escritor russo. E da lavra de Dostoiévski já se sabe que sua última obra atingiu o apogeu não somente de sua forma literária, que para Lukács já não era a forma convencional do romance, como também se

¹⁷ TERTULIAN, op. cit., p. 86.

¹⁸ Entre outros, Bakhtin, Weber, Ernst Bloch, Lucien Goldmann, só para citar os mais conhecidos.

tornou universal, abrindo as portas para se repensar até onde a forma da narrativa poderia ir.

Como ficou demonstrado, Lukács não continuou seu trabalho sobre Dostoiévski, contudo, deixou um longo e denso caminho traçado em *A Teoria do Romance*. Sendo assim, o presente trabalho tem como objetivo analisar esse percurso e, ao fazer isso, demonstrar como Lukács concebia a obra de Dostoiévski através da análise de suas *Anotações*. À primeira vista, esse esforço parece ser vão, uma vez que o filósofo húngaro não prosseguiu seu projeto. No entanto, ao analisar ambos os escritos, deparamo-nos com uma ampla visão de seu entendimento sobre os romances europeus, dentre os quais Dostoiévski não figura, pois o filósofo escreve: “Dostoiévski não escreveu romance”. Assim, Lukács, ao dizer o que eram os romances europeus, diz também o que Dostoiévski não era, e é nessa tênue linha que queremos nos agarrar, não para presunçosamente escrever o que queria Lukács, mas para tentar lançar luz sob aquilo que, à época, Lukács enxergava no romance de Dostoiévski e que hoje corrobora em muitos pontos com a crítica bakhtiana a respeito do grande escritor russo. Para tanto, utilizaremos o célebre *Os irmãos Karamazov* e faremos aqui e ali digressões sobre suas *Anotações sobre Dostoiévski*, que vieram à luz somente depois de sua morte, em 1971, sem obstar, no entanto, de abrir caminho pela principal obra que é *A teoria do Romance*.

1. LUKÁCS E O DESENVOLVIMENTO DAS FORMAS E GÊNEROS LITERÁRIOS.

1.1 O conceito de forma

No conceito de forma, Lukács assenta todos os parâmetros de sua sólida penetração estética sobre os gêneros da literatura. É esse conceito que permite o pensador analisar profundamente o desenvolvimento dos gêneros e será aqui considerado, com intuito de situar o desenvolvimento conceitual existente entre *A Alma e as formas* e *A teoria do romance*. Sendo assim, em *A Alma e as formas*, a forma é traduzida por Lukács como aquilo que cria um valor, que no meio de um mundo contingente e vazio, é capaz de fazer vislumbrar um sentido.

A forma torna-se, uma tentativa de unir elementos dispersos e heterogêneos no mundo e configurá-los pela sua união, num todo criado. É uma busca abstrata que evidencia, em seus fins, que não é mais possível unidade. Por isso, para o Lukács de *A Alma e as formas*, só “a forma é o único caminho do absoluto na vida” (*AeF*, p. 58), somente a forma permite vislumbrar o vazio de sentido da vida sob o império de um mundo cada vez mais caótico. Entretanto, se, por um lado, a forma detém a possibilidade de unir os elementos heterogêneos da vida real imprimindo valor, por outro, num mundo cada vez mais heterogêneo, a própria forma é desfavorecida e em nossa época, a configuração da forma torna-se cada vez mais precária.

Desse modo, a própria forma, com o advento da *modernidade*, tornou-se problemática. Temos, então, ainda que implicitamente, formas anteriores à modernidade e posteriores a ela. A forma, antes catalisadora e criadora de unidade, converte-se cada vez mais em forma vazia, que denuncia a impossibilidade da produção dessa unidade.

Com isso, a forma artística impressa nas obras literárias detém, para Lukács, a única possibilidade, por assim dizer, heroica, de captura dos fragmentos desordenados e contingentes da vida e do mundo circundante. Vivemos, segundo o autor, numa época, por assim dizer, de crise da forma em que o homem, agora, é um homem problemático. Por isso, afirma; uma vez que, “o caminho de todo homem problemático vai dos azares à

necessidade” (AeF p. 49), a forma torna-se, então uma busca independente por uma totalidade cujo fundo advém da criação, uma abstração que visa indicar que alguma coisa se perdeu. Assim, num mundo em que cada vez mais a impossibilidade da forma se anuncia, é indício de um mundo em que o próprio homem tornou-se um problema. A vida moderna tornada caótica e contingente é “uma anarquia do claro-escuro” (AeF p. 243), segundo o pensador nela tudo está em desordem e nada, a despeito da forma, possibilita que algo floresça. Por isso, Lukács, no ensaio *Platonismo, poesia e forma* (Rudolf Kassner), dirá: “o caminho de todo homem problemático conduz à forma, aquela unidade que pode unir o máximo de forças divergentes” (AeF, p. 48).

Embora em franco declínio, a forma continua ainda sendo a única e a última possibilidade, não de conformidade do mundo com o interior da alma, mas de denúncia de que o próprio mundo nada mais tem a ver com essa alma. Com tom melancólico, Lukács demonstra como a forma literária torna-se a única possibilidade para vislumbrar, mesmo que, ao longe, uma vida verdadeira. A forma nos possibilita uma unidade criada e abstrata, portanto, já de todo distante do mundo e da vida concreta e social, pois, para o húngaro, estas se corromperam.

E, é nesse matiz em *A Alma e as formas*, que Lukács apresenta-nos uma dicotomia entre duas vidas contrapostas na modernidade: a *vida ordinária/empírica* e a *vida verdadeira/forma*. Podemos entender a *vida empírica* como o império de heterogeneidade e o caos, no qual sua independência com relação ao homem, transfigura-se numa convenção autônoma que pretende conferir ordem e erigir regras rígidas e imperiosas. Para Lukács, uma vida cujos imperativos para se viver nada tem em comum com os anseios da alma humana. Assim, com estruturas convencionais autonomizadas do próprio homem, demonstra-se, a despeito de todas as ilusões modernas, que a vida empírica tal como está ergue somente ausência de sentido, caos e forças que a tudo destrói. Essas forças petrificadas que nada têm em comum com os imperativos da alma são aquilo que tem de ser negado, “há que negar a vida para poder viver”, diz o autor de *A Alma e as formas*, pois a existência moderna já não possui nenhum valor.

No que concerne à vida verdadeira, afirma Lukács: “A vida é poder viver algo até o fim.” (AeF p. 244), mas a realidade da vida empírica castra essa necessidade, motivo pelo qual há uma inversão terrificante de valor, qual seja: primeiro, a vida verdadeira torna-se irreal, pois somente pode condensar-se por meio da forma em obra numa atitude abstrata e negadora. E, segundo, a vida real – empírica – é uma força que nega a vida verdadeira por estar afastada dos imperativos da alma. Em suma, o sentido da vida se

esvai e, somente pela negação da vida empírica, é possível contemplar um mínimo de vida, e isto só se efetiva por meio da problemática composição da forma. Observam-se, nisso, alguns problemas que analisaremos adiante, e que desembocarão em *A Teoria do romance*, quais sejam: como a forma emerge contrapondo-se à vida ordinária, e como ela propicia, através de um mergulho na configuração da obra, lançar o olhar, tal como um periscópio, sobre a problemática do homem com o mundo.

Nesse sentido, para Lukács, a vida verdadeira como forma é a única possibilidade de apreender algum sentido em meio ao caos da vida moderna. Por um paradoxo compreensível, a forma é o único caminho que logra encadear e dar significados aos elementos dispersos numa totalidade¹⁹ configurada e abstrata, e esses elementos estão no próprio mundo. Por isso, “a forma é o verdadeiramente social na literatura; a forma é o único conceito que podemos obter da literatura e com cuja ajuda podemos abordar as relações entre sua vida externa e interna²⁰”. Isso significa dizer que está na própria forma, na configuração de seus elementos que, uma vez na obra inseridos tornam-se homogêneos, a possibilidade de compreensão crítica da obra e, por conseguinte, da literatura.

Há ainda uma pergunta a ser respondida aqui: é possível uma conciliação entre a *vida verdadeira* e a *vida empírica*? Nessa pergunta, temos, implicitamente, o que Lucien Goldmann considerou a “visão trágica de mundo²¹” do jovem Lukács, visão condicionada por uma rara lucidez, ante um mundo cada vez mais sombrio²². Assim, n’*A Alma e as Formas* há dois célebres exemplos da impotência em unir as duas vidas, ou de abdicar de uma em nome de outra: Kierkegaard e Novalis.

Kierkegaard é promovido, na abordagem lukacsiana, para demonstrar se é possível ou não a forma adentrar a vida empírica. Sua atitude heroica de poetizar a própria vida se expressa na teoria do gesto²³: “o gesto é somente o movimento que expressa

¹⁹ Segundo Mézaros: “Ainda que o jovem Lukács não dominasse o problema da totalidade concreta através da apreensão das mediações concretas que a constituem, não deveríamos subestimar o fato de que o lado negativo da questão – na forma das repetidas polêmicas contra a imediatez do esteticismo, impressionismo, naturalismo, simbolismo etc. – é enfrentado com grande rigor e sensibilidade” (Cf. Mézaros, I. *O conceito de dialética em Lukács*. São Paulo: Boitempo, 2013 p.60)

²⁰ Macedo, 2009, p. 174 apud. G. Lukács, in: *Zur Theorie der literatur*. p. 29.

²¹ A visão trágica de mundo do jovem Lukács poderia ser resumida da seguinte maneira: “É preciso ler os ensaios de *A Alma e as Formas* como textos que se relacionam às questões últimas da vida, a estética está aqui – como em muitas outras obras de crítica literária de Lukács – intimamente articulada com uma problemática ética, uma tomada de posição moral em relação à vida e à sociedade capitalista de seu tempo.” (LÖWY, *op. cit.* p.114).

²² À época de redação do ensaio, vivia-se o que se convencionou chamar de *belle époque*.

²³ Segundo Machado, “Com essa interpretação *sui generis* do gesto como ‘único caminho do absoluto na vida’, Lukács começa a desenvolver uma filosofia da ação. O gesto coloca uma ‘realidade verdadeira’, o

claramente o inequívoco”, diz Lukács e, mais adiante, completa, “Somente o gesto expressa a vida. Mas, se pode expressar uma vida?” (AeF p. 57). Com essa pergunta, Lukács ergue o problema da vida enquanto forma unívoca, perfeita e fechada em si mesma, ou seja, aquela que se vive ao negar a vida enquanto vida contingente e equívoca. Ora, pergunta Lukács: “não é esta a tragédia de toda arte vital, que quer constituir com ar um castelo de cristal, que quer tornar realidade as atmosferas possíveis da alma?” (AeF, loc. cit.). Lukács, nesse ensaio específico, no interior de *a Alma e as Formas*, utiliza os argumentos do próprio Kierkegaard para demonstrar como uma vida constituída por meio do gesto transmite uma condição exacerbada e patente de que a realidade da vida empírica não tem nenhuma relação com as possibilidades da vida autêntica, ou, melhor dito, como a forma se rompe ao chocar-se com a vida. Nesse sentido, podemos dizer que Kierkegaard é heroico: ele quis criar as formas a partir da vida, e o gesto pode ser visto como uma forte negação do mundo convencional.

Todo o ensaio debate-se sobre os desdobramentos do amor não realizado entre Kierkegaard e Regina Olsen. A radical negação kierkegaardiana ao matrimônio denota uma tentativa do gesto colocado na vida, ou seja, a vida se transfigura em forma de vida. E, nessa radical negação, a forma pode ser entendida como uma opção ética por excelência. O abismo entre a forma e a vida empírica, contudo, demonstra ser irreconciliável e, a despeito de tudo, a vida autêntica se vê impossibilitada de demonstrar-se e de erguer-se, mesmo mediante o esforço heroico da ação perpetrada pelo gesto.

Por isso, afirma Lukács, “o gesto é o trampolim com o qual a alma passa de um ao outro, o salto com que abandona os feitos sempre relativos da realidade para alcançar a eterna certeza das formas (AeF p. 58)”. A forma e o gesto cruzam-se e tal como a primeira, o gesto pode pôr salto, colocar o absoluto na vida ao romper as cadeias da vida empírica²⁴. Ora, aparentemente as afirmações são contraditórias, como o absoluto pode ser posto por meio do gesto – tal como a forma que o busca – sendo que, por sua ação, colapsa-se a própria forma? Lukács utiliza-se da separação de Kierkegaard com Regina Olsen para enunciar sua resposta:

absoluto. Com isso, a realidade ‘verdadeira’ é colocada pela ação – o que é essencial para se apreender o conceito de forma de *A Alma e as Formas*. O gesto é uma forma, visto do ponto de vista estético, e ao mesmo tempo uma ação em sentido ético [...]” Ainda, segundo ele, “[...] aqui reside a particularidade da ética do jovem Lukács, que permaneceu fragmentária. Ele tenta fundar uma ética por meio do conceito de forma, ou, expressando de outra maneira, projetar uma fundação ética da forma como filosofia da ação”. (Cf. MACHADO, C. E. J. *As formas e a vida: estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*. São Paulo: Editora UNESP, 2004 p. 26-38).

²⁴ De fato, o jovem Lukács pretende tornar claro seu problema da forma: a forma como estética e a forma como ética. Formular um conceito de forma que é contraposto à vida cotidiana (MACHADO op. cit. p. 28).

Em setembro de 1840 ocorreu que Soren Aaby Kierkegaard, “magister articien”, se comprometeu com Regina Olsen, a filha de dezoito anos do conselheiro de Estado Olsen. Apenas um ano mais tarde anulava o compromisso. Esteve em Berlim e com seu retorno para Copenhague viveu como um curioso extravagante, sua peculiar conduta o converteu em personagem constante de piadas, e seus escritos – publicados com pseudônimo – encontraram alguns admiradores, porque eram agudos, mas foram odiados pela grande maioria por causa de seu conteúdo imoral e frívolo. (AeF p.59).

A separação evidentemente estranha de Kierkegaard é exatamente a tentativa de pôr o absoluto na vida. O seu abandono a Regina Olsen foi o abandono da vida empírica, sua recusa e penitente ação para se ver livre dos jogos supérfluos da vida contingente, por mais que estes lhe parecessem agradáveis. Foi sua tentativa poética de trazer para si mesmo o absoluto. Em outras palavras, foi a tentativa de converter sua própria vida em forma, em suma, de poetizá-la. Ao abandonar Regina, Kierkegaard torna-se um ascético do gesto. “O gesto é puro e expressa tudo, Kierkegaard poetizou sua vida” (AeF p. 61). Ao fazer isso, demonstrou com clareza a cisão profunda que há entre a vida verdadeira e a vida empírica. O ato de abandono a Regina é o ato de ver tudo separado sem possibilidade de conciliação e, a um só tempo, o de “ver o absoluto na vida sem compromissos superficiais” (AeF p. 63). Entretanto, essa tentativa erguida pela recusa e marcada pelo gesto permitiu que Kierkegaard trouxesse o absoluto à vida? Quais são os limites desse gesto?

Sabe-se que Kierkegaard sofreu pela separação e, não obstante a isso, manteve-se sempre na órbita de Regina, “talvez temesse que a felicidade não fosse inalcançável, que a leveza de Regina pudesse afinal salvá-lo de sua melancolia e que os dois fossem felizes juntos (AeF p. 65)”, motivo pelo qual, sua rigidez e fria conduta após os vários anos de separação fossem uma maneira de ocultar que não era possível manter a rigidez do gesto. Lukács tece grandes observações sobre a postura de Kierkegaard durante os duros anos em que sua frieza agia como uma máscara que, a qualquer momento, numa simples troca de olhares, levaria todo o construto do gesto a ruir. E, assim, o jovem húngaro demonstramos que o gesto, essa forma, sucumbe a qualquer desavim consigo frente à potência da vida contingente. Por isso, “o heroísmo de Kierkegaard consistiu nisso: quis criar formas com a vida. Sua sinceridade: viu as encruzilhadas e caminhou até o fim sob o caminho que se decidiu. Sua tragédia: quis viver o que não se pode viver” (AeF p. 74).

Kierkegaard aparece, assim, como uma figura paradoxal, pois escolhe o árduo caminho ético de tentar viver algo até o fim, num mundo contingente e vazio de sentido. E, se, por um lado, logrou com êxito a tarefa de denunciar a heterogeneidade e o caos do

mundo, ao evidenciar a fragmentariedade do indivíduo e a falta de sentido na vida, por outro, demonstrou ser também impossível tornar a vida essencial e plena de sentido, pois sua ação não pode ser sustentada pelos choques com a vida empírica que revolviam o interior de sua alma, ou, como diz Lukács, “uma vez que se iniciou na vida o reino da psicologia, se findou toda sinceridade inequívoca e toda monumentalidade²⁵” (AeF p.73). Assim, Kierkegaard, ao promover uma ação contra a vida sem sentido, ao tentar impingir-lhe uma forma a partir de uma tentativa de estetização e poetizar sua vida, sucumbe pelo próprio abismo que há entre vida e vida²⁶.

Com efeito, enquanto Kierkegaard queria dar forma à vida empírica e sucumbiu ao tentar poetizá-la, Novalis, por outro lado, afastava-se sem mediação alguma, ou melhor, ia até o fundo de seu espírito e de lá respirava o ar das alturas. Nos termos de Lukács, “se tratava de levantar uma torre de Babel espiritual; o ar seria seu único cimento, tinha de afundar, mas todos os seus construtores afundariam com suas ruínas.” (AeF p. 80). Por um lado, se o filósofo quis poetizar sua vida, negando-a em seus princípios formais, tais como casar e abraçar a religião cristã, por outro lado, o romântico busca alcançar a harmonia e a homogeneidade de uma vida autêntica em sua própria alma. Novalis adere a uma fruição de vida, a um só tempo, conformada e evasiva, não porque o queira, mas por princípios que regem seu pensamento e que o colocam em confronto direto com a vida mesma. Portanto, ergue para seu poeta um mundo novo e um lar, e esquece-se da impossibilidade que tal empreitada tem no mundo moderno. “A essência da filosofia romântica da vida”, diz Lukács, “consistia, mesmo sem tornar-se inteiramente consciente, em uma predominância da atitude passiva diante da experiência” (AeF p. 88).

Sobre um prisma invertido com relação a Kierkegaard, Segundo Lukács, há em Novalis, um arcaico sonho na busca pela era perdida, uma nostalgia presente em seu

²⁵ Como diz Machado (op. cit. p. 31): “O sedutor era apenas uma máscara, um gesto em relação à amada, e um encontro poderia destruir tudo. Ele não a amava como ela era, mas como a representava enquanto forma. Não há conexão entre a mulher viva e empírica em sua forma representada. O que tem a ver com a natureza mesma do gesto que rompe com a ambigüidade caótica da vida cotidiana e engendra a univocidade do gesto. Este deve permanecer um mal-entendido – o gesto é um mal entendido em relação à vida cotidiana”.

²⁶ “É o gesto o elemento inequívoco que marca a ruptura entre a vida e as formas: seja o gesto de romper o noivado, seja o gesto de recusar o cristianismo oficial, a religião da época. O gesto é para Lukács o grande paradoxo da vida: o ponto em que se reconciliam realidade e possibilidade, finito e infinito, forma e vida. Ora, no gesto kierkegaardiano, Lukács vê, sobretudo, não a dúvida socrática, mas uma resposta concreta diante da incerteza contemporânea, decorrente da percepção de Kierkegaard dos equívocos e das transições instáveis que conduzem a muitos caminhos e bifurcações e a um real ‘deliquescente’. Mas, o gesto é paradoxal, pois é também a tentativa vã de Kierkegaard de poetizar a vida, de torná-la absoluta e não relativa, consolidando o pressuposto decisivo de sua filosofia de que, se toda verdade é subjetiva, é porque a subjetividade é a verdade” (SILVA, op. cit. p. 200).

espírito, ele busca no passado a grande áurea que guia seus desejos, entretanto, seu castelo é a pura alma, só e individualmente revestida com um escudo contra o mundo caótico. Novalis dissolve as situações trágicas, torna a morte necessária e doce, vida e obra constituem um todo indissociável. Assim, diferente dos românticos, Novalis aprofunda a necessidade de se afastar do mundo pela obra. Sua, por assim dizer, radicalidade é deixar de lado o mundo concreto e erguer um mundo novo, homogêneo e unitário, que, contudo, soçobra por perder-se em si mesmo, por não ter nada que indique um sentido, mesmo ao longe, ante a vida²⁷. “Assim seu mundo, que flutuava como os anjos entre a terra e o céu, reivindicou uma luminosidade completamente incorpórea; mas com isso perdeu a tremenda tensão que existe entre a poesia e a vida” (AeF p. 90), em outros termos, o mundo romântico perdeu a capacidade configurativa que conduz a forma, como ressalta Tertulian (2008 p. 72):

Analisando o panpoetismo da filosofia romântica de Novalis, Lukács fornecia algumas observações reveladoras. A pretensão alimentada pelos românticos de suprimir por uma operação mágica de soberana vontade as asperezas, as contrariedades e os limites da existência objetiva, e de realizar uma feliz osmose entre a lei do sonho e o movimento real, era definida como um ato que visa a poetização da vida, e não sua formação [...] vêm-se despontar aqui, ainda bastante timidamente, as acusações essenciais que Lukács dirigira mais tarde à filosofia romântica alemã e a seu mais representativo portador, Novalis.

Tudo isso resulta num afastamento da vida. Os românticos e, dentre eles, seu principal porta-voz, Novalis, afastaram-se da efetiva realidade e, para Lukács, por viva vontade, não puderam vislumbrar os caminhos até uma obra verdadeira que consiste em caminhar pela heterogeneidade do mundo concreto e, por meio da forma, apontá-la e dar o encadeamento necessário no todo que exprime uma nova articulação homogênea em si mesma, no interior da obra. “Como identificaram o mundo sonhado e criado por eles mesmos, com o mundo real, não puderam nunca chegar a uma clara distinção” (AeF p. 91).

Em suma, os românticos acreditaram ser possível poetizar a realidade de sua alma e as aspirações do espírito, a partir de um engenhoso construto de um mundo separado, completamente interior, e que entra em constantes choques com a realidade concreta. Agiram sem renunciar, e essa falta de renúncia apenas demonstra seus próprios limites²⁸,

²⁷ Mais tarde, com a *Teoria do Romance*, Lukács retomará esse problema de alargar a interioridade e elevar-se além do mundo. Em linhas gerais, Lukács já vê nesse tipo de obra uma tendência implícita à literatura de entretenimento.

²⁸ A esse respeito, é interessante notar como Lukács aborda a recepção de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, por Novalis (in: Lukács, G. *A propósito da filosofia romântica da vida*) Cf. *El alma y las formas*, México: Editorial Grijalbo, 1985.

pois sua torre de babel era tão imaginária e, por assim dizer, fora dos prumos da vida mesma que “suas monumentais e robustas construções foram se transformando paulatinamente em castelos no ar” (AeF, loc. cit.).

Seu despontar nostálgico frente o desmoronamento da capacidade de viver uma vida autêntica mesmo erigindo castelos monumentais resultaram no recrudescimento para a busca religiosa. Ao se depararem com uma vida concreta cada vez mais anárquica e heterogênea, sua fuga evasiva foi capitaneada por relações extra-humanas, e a crítica de Lukács torna-se, sob esse ponto, feroz. Não à toa, muitos românticos, com um sentimento nostálgico pela ordem, converteram-se às velhas e combalidas religiões, nas palavras de Lukács: “Havia algo de infame no conjunto” (AeF, *ibidem*), no sentido de uma perversão moral, da impossibilidade de agir moralmente no mundo, já que suas tensões foram dissipadas.

Assim, Lukács deixa clara a irreconciliável união entre a vida e a vida²⁹. Tanto Kierkegaard, quanto Novalis, paradoxalmente e partindo de polos opostos, caíram na mesma tentação e buscaram o mesmo objetivo: a estetização da vida. Ambos viram-se frustrados, pois, como Lukács deixa claro, a união entre a vida autêntica e a vida empírica não se dá por meros esforços da vontade, e nem Kierkegaard e muito menos Novalis puderam situar essa tensão entre uma e outra, que somente é captada pela forma³⁰. Vale ressaltar que a forma nos românticos é vazia e dissolvente; já em Novalis, é plena, mas o preço é a sua morte. Tais paradoxos da forma romântica, para Lukács, apontam, assim, para a crise da forma.

Para Lukács, a forma é uma necessidade, por ser o único caminho possível para conduzir a algo para além da heterogeneidade e da multiplicidade de elementos que, à sua maneira caótica, não levam a lugar algum. Entretanto, o que nos permite a forma na modernidade é justamente a afirmação do abismo visível, entre uma vida verdadeira e a

²⁹ Nesse sentido, não podemos deixar de ressaltar que a importância do gesto desloca-se na tentativa de transcender a passividade e se transformar em ação, ao sair da esfera do discurso, embora a forma de vida kierkegaardiana se rompa por várias desditas, podemos dizer, sem o reducionismo que a teoria do gesto marca: sem dúvida, uma transição no pensamento de Lukács, como salienta Machado (op. cit. p. 32): O gesto é um conhecimento peculiar, que se transforma em ação, que representa uma subjetividade que abandonou o meramente discursivo do conhecimento.

³⁰ Como diz Lukács (AeF p. 187-8): “Sabemos que há artistas para os quais a forma é a realidade imediata e em cujas obras nos apresentam como se a vida houvesse deslizado, de um modo ou outro, nelas; obras que somente apontam a meta, mas nos deixam insatisfeitos, porque a meta somente chega à formosura quando é uma chegada, quando é um final amplamente esperado de um largo e difícil caminho [...] e há artistas cuja transbordante riqueza anímica sente-se como atada a toda vinculação, e como não tem assim taças para preencher, o dourado vinho de sua leitura se dissipa como um vapor vazio: com a cabeça tristemente inclinada, renunciam a perfeição, e a coisa a que foi negado, no lugar de amadurecer, cai das mãos cansadas e renunciadoras.

vida empírica. Noutros termos, ainda que haja nos elementos configurativos da obra campos de lírios e belezas fulgurantes, o seu caminho conduz justamente ao abismo, mostrando claramente a ausência de sentido no presente e o problema inerente à criação da forma. Por isso, “toda obra escrita é construída em torno de perguntas, e sua marcha é tal que de repente, inesperadamente e, todavia, com força irresistível, pode se deter à beira do abismo” (AeF p. 186).

Ora, ao deter-se nesse abismo, Lukács não nos apresenta a forma simplesmente como um princípio estetizante que pode levá-lo a um formalismo e conduzi-lo a uma evasão de tipo romântica? Pelo contrário, é justamente a demonstração do abismo, a autoconsciência do indivíduo cindido e do mundo sem sentido que faz com que a forma em sentido lukacsiano nunca se afaste de todo da realidade³¹. Dito de outro modo, a forma, ao ser configurada por uma obra escrita e guiar o leitor até o abismo de mãos dadas com o herói, esclarece a falta de sentido do mundo moderno. Com efeito, a forma busca ligar-se à realidade concreta, caótica e heterogênea, na modernidade, procura captar os fragmentos do mundo sem sentido e os unificar num todo, num sentido, mas essa busca é sempre problemática e a forma na modernidade torna-se sempre instável³². A forma então exprimida dá ao mundo interno à obra a consonância ordenada dos fragmentos recolhidos do mundo que estavam dissociados e geravam a dissonância. Ao fazer isso, a forma homogênea e indica o sentido ausente e, desse modo, torna-se de fato o “verdadeiramente social”, pois, é através da obra que a urgência do sentido revelará a

³¹ Na brilhante luta teórica que Lukács trava com Brecht, muitas concepções da ideia de forma ficam implícitas pela própria noção de totalidade. Ora, se por um lado a forma é capaz de reunir os elementos heterogêneos e abrigá-los num todo, por outro, a noção de totalidade, mesmo ainda de maneira problemática e abstrata, já está evidenciada. Não à toa, Brecht irá acusar Lukács de formalismo, isto porque o segundo, desde suas obras da juventude, como temos visto, jamais abandonou a ideia de que a obra de arte é uma totalidade fechada, e, já que o grande teatrólogo concebia seu teatro aberto, isto é, movendo-se segundo o ritmo histórico e historicamente produzido, Lukács não hesitou em criticar-lhe abertamente. (Cf. FREDERICO, C. Lukács, um clássico do século XX. São Paulo: Moderna, 1997 p.39-47) No tocante ao formalismo, a ideia de forma de Lukács é bem adversa àquela que apenas busca analisar criticamente um fenômeno literário e destacá-lo de seu contexto histórico-social. Pelo contrário, a forma da obra emerge do mundo que a circunda, apesar de ter uma autonomia, por ser verdadeiramente social. Isso não se refere ao uso formal das técnicas utilizadas pelo escritor, e sim à necessidade de seu surgimento em dado momento. Invertendo a ordem das “coisas”, Lukács crê que, por meio da obra, podemos identificar o momento de sua produção, e não por meio do momento de sua produção identificar os aspectos no interior da obra. Isso por si revela que, se há uma ideia de formalismo em Lukács – e não compactuamos com essa ideia – é bem adversa da ideia do formalismo contemporâneo para qual a obra é autônoma do mundo, e sua resposta em si mesma fica nas linhas escritas de um gênio infalível e grandioso.

³² A teoria lukacsiana da forma busca demonstrar como, até então, ao deduzir o fenômeno estético, a filosofia da arte tinha esquecido a experiência vivida, em nome de uma espiritualização abstrata do pensamento. Dito de outro modo, o problema da forma só pode ser equacionado a partir dos vários modos, caso a caso, nos quais se dá a influência recíproca entre a individualidade do poeta e as circunstâncias de seu tempo (Silva, op. cit. p.202).

falta de sentido do mundo sob o qual emergiu. Assim, se as formas captam os fragmentos tentando, ainda que problemáticamente, dar-lhes uma dimensão simbólica, como ornamentos, não se pode esquecer, também, que elas transformam-lhes o traço, e aquilo que era real, em alguns gêneros, como é o caso da tragédia, altera-se profundamente. Assim, há uma espécie de desdobramento das formas que se relacionam com a Alma. No famoso ensaio presente em *Alma e as formas*, intitulado: *Metafísica da Tragédia: Paul Ernst*, Lukács diz: “a forma é a única manifestação pura entre as mais puras experiências vividas (*Erlebnisse*), mas precisamente por isso, ela recusa sempre figurar o que não é claro e que a rebaixa” (AeF p. 271).

Desse modo, em uma realidade contingente e anárquica, o significado revelado pela forma literária será tal como o de um quadro, no qual, alterando-lhe os traços com ornamento e beleza, evidenciar-se-ia o que as próprias contradições e falta de sentido do mundo não deixam claro. Expressam-se nisso os limites da forma, quais sejam: ela não pode atuar diretamente no mundo, visto que seu mundo, para lograr êxito de configuração no interior da obra, tem de escapar às puerilidades da vida convencional. Não obstante, sob o signo dessa força visível em cada traço das obras literárias, mantendo-se próxima a problemática do mundo, vê-se que a forma ultrapassa a esfera estética tornando-se “o juiz supremo da vida. O poder da forma é uma força julgadora, algo ético, e em toda configuração está contido um juízo de valor” (AeF p.272). Assim, afastado do formalismo, é possível observar que um dos princípios fundamentais da forma lukacsiana é não se desvencilhar da matéria concreta do mundo. Uma vez configurado, o novo mundo no interior abstrato da obra e impotente frente à potência mundana, há uma ruptura indelével de seu contato com o mundo. A configuração da forma literária parte do mundo caótico, mas julga com força visível seus elementos, fazendo-os adentrar uma ordenação abstrata e independente, por onde se ditam e decidem as manifestações de vida do herói e seu destino. Ao lograr êxito nessa difícil tarefa e decidir eticamente os pontos culminantes em que se traçam o círculo representativo do mundo interno à obra, a forma configurada traduz o seu significado sem a falsidade inumana nele presente. A forma da obra literária constituída sobre esses moldes serve, então, como irradiação de significado e demonstração autoconsciente da limitação do homem num mundo contingente. “Por isso, apenas a forma depurada até o ético – sem fazer-se por ele cega e pobre – pode esquecer a existência de todo o problemático e desenterrá-lo para sempre de seu reino” (AeF p. 274).

Não obstante, a respeito da perda de sentido sob o império de uma vida ordinária, no ensaio *o Espírito Burguês e a Arte pela Arte: Storm* – que retomaremos mais tarde – pode-se afirmar que Lukács identifica a passagem na qual se evidencia como a vida, com o advento da burguesia moderna, tornou-se ordinária e empírica, enxergando em Storm e Keller os últimos dois grandes poetas da burguesia antiga. Lukács denota uma forma de vida na burguesia primitiva em que o atributo do trabalho, por estar ainda fixo sobre o artifício, no sentido de produção artesanal, desenvolve laços com a comunidade. Podemos dizer que, nesse ensaio, Lukács faz um elogio daquela burguesia primeva, que em contraposição com a moderna, ansiava ainda por manter-se numa vida cujo talento imprimia ao homem solidez em seu interior. O sentido do trabalho, apontado nessa nascente burguesia alemã, é bem peculiar e totalmente diferente da moderna burguesia. Trata-se do trabalho da obra e na obra, um devotamento pelo artifício que, sobretudo, afasta, ou melhor, retira o homem de sua condição de isolamento. A forma de Storm, embora, transitória, ainda é assinalada por um fio tênue que o assegura na comunidade dos homens. E, nessa saída do isolamento, o homem se lança na comunidade como sujeito ético. Sua criação e o reconhecimento dela pela comunidade fazem com que a relação solitária não exista, e o homem seja orientado por valores éticos. Por isso, “talvez o maior valor vital da ética consista em ser um terreno no qual se dão determinadas comunidades, um terreno em que deixa de haver a eterna solidão” (*AeF* p. 102). O trabalho faz com que o valor do homem – tanto em seu interior, na alma que pensa e executa, como no exterior, na qual se efetiva a necessidade de seu trabalho – coloque-se num terreno sólido. Dessa maneira, Storm é eleito por Lukács como o representante dessa época, sua poesia traduz uma calma e uma simplicidade que estão entrecruzadas à sua terra. E, com isso, pode-se afirmar que, a vida ordinária na qual o homem se joga numa anarquia heterogênea e inessencial, está afastada de Storm.

Entretanto, se assim é, para Lukács, Storm já vivia nos últimos momentos da transição para o tipo de burguesia moderna. Sua forma guarda uma ingenuidade ligada aos estetas alemães: “a arte pela arte”. Para Lukács, tanto os estetas alemães, quanto Storm sofrem de uma ingenuidade que pode ser resumida em dois pontos: por um lado, consiste no devotamento ao trabalho, entendido aqui enquanto obra, um artesanato no qual o artista mergulha profundamente no interior da obra e em si mesmo, e nada externo lhe parece importante. Por outro lado, a crença de que esse tipo de ofício e resguardo no trabalho irá sobreviver e ter uma duração prolongada. Acreditava-se, ainda, na “laboriosidade do artesanato”, na conduta e no esforço sobre aquilo que se debruça, ou

ainda, a consciência de executar um trabalho honrado. Por isso, os estetas alemães da “arte pela arte” para Lukács estão ligados àquela íntima relação com o trabalho estabelecido por uma burguesia que ainda não tinha passado pelo desenvolvimento das forças produtivas. Por consequência, a “arte pela arte” que prima em obedecer a suas próprias leis internas, acaba se afastando da própria vida burguesa, visto que esta última, sobre os benefícios dos modos de produção, imprime um rápido desenvolvimento técnico que faz soçobrar a primeira burguesia e seu modo de vida na Alemanha: “Muitos desenvolvimentos, particularmente econômicos”, diz Lukács, “terão início na Alemanha muito depois que em outros lugares, e muitas antigas formas de sociedade, e ainda mais de vida, ficaram mantidas nela mais tempo que em outros lugares” (*AeF* p. 109). Nesse sentido, é o atraso alemão, o desenvolvimento desigual que preserva o esteticismo alemão e a força lírica de Storm. Aqui, podemos ter uma pista do que pode ter engendrado a criação dostoiévskiana e que será analisado posteriormente. Entretanto, diante de um trânsito para uma nova época, os versos de Storm são os últimos versos em que a lírica se apresenta, pois, ante a situação de transição, o poeta se resigna aos acontecimentos que são mais potentes que sua subjetividade, assumindo uma posição de demonstração do que ocorre ao homem. Assim, segundo Lukács, Storm apenas interpreta os acontecimentos que dominam sua época e por isso diz:

O destino em Storm vem do exterior, e a força interior é impotente diante dele. Só o acaso, isto é, o encadeamento contingente de circunstâncias contingentes determina a vida de um homem. Assim, não há nada a fazer, é necessário se acomodar, renunciar a toda resistência, e experimentar o crescimento da riqueza adquirido com sacrifício, como enriquecimento da interioridade. O cotidiano acaba sendo sacralizado, afirma Lukács, pois visto como uma força mecânica que age sem o arbítrio humano³³.

A poesia de Storm, para Lukács, demonstra o início do fim de uma época, é a poesia do desaparecimento – desaparecimento porque é a última em que o elemento lírico ainda é expresso – e confirma como a própria forma vai se tornando uma busca abstrata, e nela a vida da interioridade se revela, a um só tempo, verdadeira e irreal. Desse modo, a forma desce aos elementos mundanos das forças sociais e nessa heterogeneidade de movimentos disformes tenta lhes impor um ritmo que os ordena no interior abstrato e composicional da obra. A dissonância é gerada pela constatação de impossibilidade, ou melhor, pela incapacidade da ação do homem no mundo. A constatação da dissonância por meio da forma se evidencia pela sua própria necessidade, quer dizer, a forma tornou-

³³ SILVA, Arlenice Almeida da. O lirismo em György Lukács. **Kriterion: Revista de Filosofia**, Belo Horizonte, v. 50, n. 119, jun. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2009000100005&script=sci_arttext>. Acesso em: 16 mai. 2014.

se uma necessidade. Porém, ao mesmo tempo, a necessidade da criação das formas traduz a única possibilidade de esperança, uma reconciliação problemática, entre a atividade e o pensamento, em outros termos, entre o indivíduo e o mundo. Vê-se que a dissonância decorre de uma força potente que separou o homem do mundo e somente na busca da forma pode-se imprimir uma abstrata vida viva que aponte essa cisão e aquilo que permite antever a dissonância gerada entre a vida empírica e a alma. Mas, segundo Lukács,

houve tempo – cremos que houve – em que isto que hoje chamamos forma e que buscamos com febril consciência e como o único que permanece como constante mudança nos frios êxtases, era simplesmente a língua natural da revelação, a liberdade do grito, a energia imediata dos agitados movimentos. Então não se perguntava o que é a forma, não se separava ainda da matéria e da vida, não se sabia que ela era coisa diferente desta, porque não era, porque não era senão o modo mais simples, o caminho mais curto da compreensão de duas almas análogas, a do poeta e a do público. Hoje é um problema também isso. (AeF, p. 187)

1.2 Os desdobramentos do conceito de forma em *A teoria do romance*

O tom de abertura nostálgico presente em *A Teoria do romance* guia-nos a uma época em que as formas não tinham por intenção dar ordenamento a uma vida contingente. A vida era plena e “perfeita no sentido e para os sentidos” (TdR, p. 25). O sentido era imanente e nascido no interior de suas relações com a comunidade. Lukács nos apresenta a Grécia antiga, para o pensador, o grego traçava “o círculo configurador das formas aquém do paradoxo” (TdR, p.27). Na velha Grécia, sob a luz dos deuses, a união com os laços da comunidade tornava a forma um simples instrumento, que ao configurar a obra nada mais exprimia que a homogeneidade orgânica presente na união indissolúvel entre vida e mundo, por isso “o mundo do sentido (na Grécia) é abarcável com a vista” (TdR, p. 29). Nesse sentido, a alma e o mundo são entrelaçados, e a relativa separação da primeira, com relação a segunda, não é mais que a busca de “um sistema homogêneo de equilíbrio adequado”, por meio das manifestações artísticas. Todavia, essa imanência de sentido à vida, essa união com laços indissolúveis da comunidade, essa capacidade de ligar-se organicamente ao mundo circundante se perdeu. Assim, o mundo grego é apresentado por Lukács como um mundo no qual a cisão entre o eu e o mundo não existia.

Para Lukács, no alvorecer da modernidade, o homem perde a imanência do sentido à vida, e disso resulta uma cisão, um fosso entre o Eu e o mundo, entre a subjetividade e a objetividade das relações concretas. Sem mais ter o mundo como um lar, sem mais manter uma relação orgânica, busca-se, agora, aquilo que, para o grego era dado de maneira simples e acabada. Segundo o jovem pensador: “inventamos a produtividade do espírito”, o que denota que nossas relações não mais são permeadas pela essência daquilo que somos³⁴, motivo pelo qual os exemplos que constituem o homem em sua estrutura harmoniosa com o mundo perderam sua “obviedade objetiva”. Ou seja, perderam sua relação direta com o mundo das coisas e dos seres. Toda nossa reflexão se orienta a partir daí, há uma aproximação cujo caminho trilhado não pode ser inteiramente concluído. Por isso, diz: “inventamos a configuração: eis por que falta sempre o último arremate a tudo que nossas mãos cansadas e sem esperança largam pelo caminho” (TdR p. 30).

³⁴ Aqui há, de maneira altamente implícita, o sentido de reificação que permeará sua *História e Consciência de Classe* anos depois, no qual os produtos e a produtividade ganham preponderância sobre as relações humanas.

Entre os gregos antigos não havia distâncias a serem superadas, e o espírito grego era, por assim dizer, o espírito do mundo. Mas, “descobrimos em nós a única substância verdadeira”, e essa descoberta nos impossibilitou de estar no mundo e com o mundo: “eis por que tivemos de cavar abismos intransponíveis entre conhecer e fazer³⁵” (TdR, p.29). Como consequência, a busca do sentido, sentido este existente entre os gregos, tornou-se para nós uma meta, e a forma ganha dimensões bem diferentes do que as existentes no mundo grego. O sentido à vida tornou-se, portanto, postulado como uma busca sem fim que, para Lukács, só pode cavar abismos intransponíveis e inacessíveis “entre nós e nós mesmos” (TdR, p.30).

O motivo dessa perda de sentido, segundo Lukács, ocorreu porque o nosso mundo tornou-se maior e mais complicado, “mais rico em dádivas e perigos que o grego”, por isso, aquele sentido que o grego abarcava com as vistas já não é mais possível. Com a modernidade, o problema implícito para Lukács é que as estruturas sociais se autonomizaram do homem. É na modernidade, com o sujeito kantiano transcendental, que a reflexão sobre as condições de possibilidade do conhecimento se faz presente, enquanto que o sentido da vida já se perdeu.

Assim, as possibilidades *a priori* de conhecimento do sujeito transcendental, para Lukács, apontam um grande problema, qual seja: a autonomia do mundo em relação ao sujeito. As estruturas sociais não são mais ligadas ao homem, e, por isso, tornam-se aquilo que anula os imperativos de sua alma, em linhas gerais, aquilo que se contrapõe ao Ser em sua plenitude, apresentando, então, uma dualidade, uma cisão entre o *Eu* e o *Mundo*. Com as estruturas sociais autônomas, vê-se que o mundo da convenção é quem imputa as regras ao homem, e não o contrário. Nesse sentido, há uma inversão social em que o homem transforma-se apenas em uma extensão da estrutura social.

Com a mudança operada no espírito humano e com as estruturas sociais autonomizadas, há um alheamento do mundo, já que o homem que o criou perdeu o controle sobre ele. Alheamento esse que agora é assegurado para Lukács pela sua *instituição moderna*. Desse modo, as estruturas convencionais, na modernidade, tornaram-se a objetivação concreta de um mundo alheio e indiferente. Sua própria garantia nasce de uma abstração que nada toca as esferas reais da vida verdadeira, contudo

³⁵Conhecer e fazer anunciam uma clareza no pensamento de Lukács pouco explorada pelos seus comentadores. Essa cisão é de uma força crucial, que apresenta justamente o processo de alheamento do homem face o mundo exterior. Posteriormente, discutiremos como, na obra de Dostoiévski, essas esferas apresentam-se unidas na figura de Aliocha.

conduz a ações concretas e reais, totalmente antagônicas aos desejos do homem. Sua arbitrariedade consiste numa escala normativa e hierárquica que só faz o homem passar de uma norma a outra, sem ter a mínima relação com os imperativos da vida e de sua alma. É a norma justificada por um ente, que nada mais é que a distância que separa o eu do mundo³⁶. Um vazio que nada justifica objetivamente e que, contudo, reflete concretamente as posturas individuais dos sujeitos no mundo, o sujeito como um Eu-inteligível solitário e expatriado da comunidade.

Por isso, enquanto na Grécia ser e dever-ser estavam em harmonia, e o homem fazia parte de uma mesma e única estrutura, na modernidade há uma ruptura profunda, cuja vida empírica e ordinária do dia-a-dia leva o homem a inessencialidade. As estruturas da convenção tornam-se autônomas, impondo regras estranhas aos desejos da alma. Eis a condição de condenação que o homem sofre no mundo moderno, condição do sujeito problemático, perdido e expatriado. “Os deuses banidos”, diz Lukács, “e os que ainda não subiram ao poder tornam-se demônios, seu poder é vivo e eficaz, porém, não mais penetra o mundo” (TdR p. 88). E é assim que a forma pode ser entendida: como uma viva força sob o mundo que é capaz de lhe descrever o significado demonstrando a falta de sentido, e, ao mesmo tempo, não é capaz de lhe penetrar. Contrariamente, para os gregos, em suas fronteiras fechadas, a totalidade³⁷ do ser era visível. Assim, com o rompimento da totalidade e sua perda na modernidade, a homogeneidade presente na vida grega se perdeu de uma vez por todas.

Pois *totalidade*, como *prius* formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito; perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alcançando-se, submete-se ao vínculo.

³⁶ Mészáros, em *O conceito de dialética em Lukács*, toca esta questão, todavia, sua resolução é buscada nas obras posteriores de Lukács. Se se observar atentamente, contudo, vê-se que fica implícita a ideia de reificação no núcleo da ideia de dever-ser. Há, por certo, uma dualidade dialética dificilmente abarcável porque elas se imbricam. A objetividade e a abstração estão unidas na categoria do dever-ser. As instituições modernas é uma abstração no sentido em que não há nenhuma objetividade explícita para erguer suas normas e, ao mesmo tempo, é ela que indica normativamente como o homem agir, demonstrando que há uma objetividade que se forma pelas costas do sujeito. Assim, abstração e concretude estão envoltas por essa estrutura, e a visão atilada de Lukács já *n’A teoria* conseguiu captar o que se encontra por trás dela, a bem saber: a justificação da sociedade burguesa. Nas palavras de Pachukanis (1988 p.19), referindo-se ao dever-ser jurídico simmeliano, ele diz que uma tal teoria nada tem a ver com a ciência. Essa teoria não pretende de nenhum modo examinar o direito, a forma jurídica, como forma histórica, porque não visa absolutamente estudar a realidade.

³⁷ Segundo Tertulian, a categoria de *totalidade* representa uma mudança qualitativa que traça o percurso do pensamento de Lukács e sua passagem de Kant a Hegel. Ao se propor a analisar os gêneros formativos da literatura através de uma dialética histórico-filosófica das formas, o jovem Lukács encontra essa categoria que é, em *A teoria do Romance*, a chave para se compreender a problemática encontrada no romance (in: TERTULIAN, N. *Georg Lukács: Etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: UNESP, 2008 p.115).

Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo antes de ser envolvido pelas formas; quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar forma; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo. (TdR, p.31, grifo nosso)

Desse modo, se para os gregos a forma era somente um meio de denotar aquilo que já era evidente, a partir do momento em que o mundo se converte num lugar frio, vazio e assemelha-se a um cárcere, a forma ganha preponderância, convertendo-se naquilo que, em meio ao caos da vida cotidiana, pode lhe conferir ornamento necessário. Portanto, “toda forma é a resolução de uma dissonância fundamental da existência, um mundo onde o contra-senso parece ser reconduzido a seu lugar correto, como portador, como condição necessária de sentido” (TdR p.61).

Assim sendo, as diferenças que podemos constatar entre o conceito de forma presente em *A Alma e as formas* e *A Teoria do romance* são as seguintes: no primeiro livro, Lukács já enxergava a problemática da forma artística, mas sem remetê-la a uma cisão causada pela autonomia das estruturas sociais. No segundo livro, enxerga-se uma continuidade da problemática da forma, porém o problema agora se coloca numa profunda cisão entre o Eu e o mundo que, aqui, será mais tarde analisada. Por isso, n’*A teoria do romance*, Lukács dirá: “a arte em relação à vida é sempre ‘um apesar de tudo’, a criação das formas é a mais profunda confirmação que se pode pensar da existência da dissonância” (TdR p. 72). E é pensando na existência da dissonância gerada pela cisão anunciada nas formas que analisaremos a grande epopeia e o desenvolvimento dos gêneros.

2. A GRANDE EPOPEIA E O DESENVOLVIMENTO DOS GÊNEROS.

Em *A Teoria do Romance*, a abordagem lukacsiana dos gêneros literários surgidos em etapas diferentes da humanidade será encarregada de deduzir a formação dos diversos gêneros de sua matriz histórica. Por isso, sua abordagem é uma dialética *histórico-filosófica dos gêneros literários*, o que significa dizer que o elemento histórico torna-se um elemento constitutivo de formas impressas na configuração de cada obra nos diversos estágios da humanidade³⁸. Por isso, antes de abordar a grande épica e a questão dos gêneros em literatura, vale ressaltar que, o percurso que vai de *A Alma e as formas* para *A Teoria do Romance* possui um elo de desenvolvimento das ideias de Lukács. Apesar de sua aparência sistemática, esta última tem como princípio configurador a forma ensaio.

Obviamente, muitos elementos contidos em *A Alma e as formas* irão retornar, só que agora de maneira, pode-se dizer, mais aprofundada. Nesse sentido, pode-se enxergar uma linha de continuidade latente entre as duas obras, que são percebidas por categorias que permeiam *A Teoria do Romance*, tais como: a forma, o dever-ser e a totalidade. Sob essa última categoria, reside uma importância crucial, pois a visão vislumbrada na modernidade tem como cerne a ideia da perda da totalidade do homem com a comunidade, do Eu com o mundo etc. Assim, “enquanto [...] os românticos falavam em totalidade na obra [...] deslocamento em direção ao indeterminado, ao inesgotável, ao futuro, pela e na obra, Lukács fala em totalidade do ser³⁹”. É nesse tom que o pensador húngaro nos guia à época da grande epopeia.

³⁸ É necessário lembrar que, em *A teoria do Romance*, esse problema histórico-filosófico está mais evidenciado que no ensaio *A Alma e as formas*, cujo pensamento lukacsiano ainda girava muito sob a órbita de Simmel.

³⁹ SILVA, Arlenice Almeida da. *O símbolo esvaziado: a teoria do romance do jovem György Lukács*. **Trans/formação**, Marília, v. 29, n. 1, jun. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31732006000100006&script=sci_arttext>. Acesso em: 22 mai. 2014.

2.1 Epopeia e tragédia

A grande epopeia é o fato inaugural da literatura, pelo menos no ocidente. Para Lukács, e, diga-se de passagem, não apenas para ele, é dela que emanam os demais gêneros⁴⁰. Cada gênero, em *A Teoria do romance*, surge, assim, de condições histórico-filosóficas determinantes, que serão abarcadas pela sua forma e dar-lhe-ão a característica configurativa. Essa condição histórico-filosófica para as manifestações dos gêneros em Lukács remonta à tradição filosófica do idealismo alemão. Assim, a “história” do desenvolvimento dos gêneros apresentada em *A Teoria do Romance* não tem por princípio a assertiva sistemática por onde se anteveem rupturas ou continuidades. Em outras palavras, não se trata de uma crítica literária nos padrões comuns.

Para Lukács, Homero é o representante da epopeia. Em sua forma épica, o que é configurado é somente aquilo que toda a comunidade reconhece como sendo seu. Sua obra é a expressão da vida em comunidade, traçando um círculo perfeito e fechado. Vê-se, então, que a grande epopeia guarda uma característica de totalidade ampla, em que não há nenhuma problemática subsumida a suas estruturas. Assim, o sentido de totalidade é representado na épica. Trata-se de um círculo fechado sob o qual o homem nele implicado reconhece-lhe e, ao reconhecer, é também reconhecido. Na epopeia antiga, é o caminho do mundo que se abre sob os pés da vida do herói, que lhe dá a totalidade, o que significa que a empiria da vida do sujeito criador “transforma-se [...] em humildade e contemplação, em admiração muda perante o sentido de clara fulgência que se tornou visível a ele” (TdR, p.48). Não há nenhuma cisão entre exterioridade e interioridade, a perfeição do círculo conduz o homem de mãos dadas à comunidade, e a comunidade se lhe apresenta como um ser e dever-ser único que suprime toda e qualquer dualidade.

⁴⁰ Sobre esse ponto, Jaeger, em sua grande obra, diz: “Na epopeia manifestam-se a peculiaridade da educação helênica como em nenhum outro poema. Nenhum outro povo criou por si mesmo formas de espírito comparáveis àquelas da literatura grega posterior. Dela nos vêm a tragédia, a comédia, o tratado filosófico, o diálogo, o tratado científico sistemático, a história crítica, a biografia, a oratória jurídica e panegírica, a descrição de viagens e as memórias, as coleções de cartas, as confissões e os ensaios.” (cf. Homero como educador. In: Jaeger, W. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1995 p.64).

Este é o mundo da epopeia, “perfeito no sentido e para os sentidos” (TdR p.25), o que significa que a alma encontra-se em perfeita harmonia. Alma e ação estão juntas e não há, portanto, um interior nem um exterior que não estejam em relação recíproca. Não há nele separação e, embora haja respostas, não há nenhuma pergunta. O mundo é, para a alma, tal como a alma é para o mundo. Sem perguntas, a paixão e a interioridade, por assim dizer, confundem-se com o exterior, pois o mundo oferece à alma o seu desejo mais íntimo. A ação é determinada como também determina, “ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos” (TdR, p. 26-7).

Em Homero, transcendência e existência estão unidos e jamais se destacam um do outro, isso porque a lei da alma é a mesma que a lei do mundo, de forma que as estruturas do mundo grego são bem diferentes do que as estruturas do mundo moderno, assim a epopeia antiga manteve, portanto, a imanência, “esse vínculo com a existência” (TdR, p.45). Esse é o motivo pelo qual o conceito de totalidade na épica não é transcendental, e sim “empírico-metafísico”, pois une em si mesma “transcendência e imanência”, sendo uma totalidade presente radicalmente diferente da totalidade abstrata e aberta do mundo moderno, o que veremos mais adiante.

Lukács, entretanto, refletindo sobre as alterações que se dão no interior da Grécia antiga, alterações estas concernentes ao espírito grego, busca captar momentos em que ocorrem grandes viragens na estrutura épica, tais viragens e alterações ocorrem segundo Lukács, na topografia do espírito grego. O que significa dizer que aquele círculo coeso começa a ser suplantado no interior da comunidade por uma mudança que ergue novas relações em seu interior. O próprio início da tragédia e depois a consumação da filosofia, são, para o filósofo húngaro, a chave para entender a mudança da orientação do espírito grego. Isso se revela aos poucos e muito lentamente. A perda da própria estrutura do mundo anterior propicia, primeiramente, o surgimento da tragédia. Se, por um lado, segundo Lukács, a epopeia lançou a pergunta: “como pode a vida tornar-se essencial?”, a resposta dada pela tragédia somente foi possível quando a imanência do sentido a vida começava a se perder. Vale ressaltar que, embora começasse a se dissipar a imanência à vida, a tragédia grega manteve com ela relação ao se fazer a pergunta: como a essência pode tornar-se viva, ou seja, o surgimento da *tragédia antiga* suportou esta condição de mudança sob base de sua nova situação histórico-filosófica configurando a resposta de como a essência pode se tornar viva. Com efeito, uma relação paradoxal começa a desenvolver-se nos aspectos vivenciais no interior dessas obras, na *tragédia* já se insinua

uma contrariedade entre a “essência desperta para a vida” e a simples vida que é aniquilada ao encontrar-se com a essência.

Entretanto, para os gregos, o problema entre vida e essência era apenas um *a priori* formativo, ou seja, apenas a base que se erguia para configurar a tragédia e nunca chegou a ser o próprio objetivo de sua representação. Todo caminho do herói trágico acentua uma essência não mais próxima da vida simples, mas para além da vida, quando a essência redentora o desfaz da trivialidade e o alça a “uma plenitude ricamente florescente”. Por isso, “ainda que a vida não mais contasse com um sentido imanente, o drama logrou equilibrar-se na corda bamba da forma, o que lhe garantiu uma sobrevida negada à epopéia⁴¹”. Desse modo, ambas, epopeia e tragédia, mantêm com a substância, no mundo grego, uma mesma relação, na qual se alteram o sentido e que é suplantada, depois, pela filosofia platônica. “Assim como a realidade da essência, ao descarregar-se na vida e engendrá-la, revela a perda de sua pura imanência à vida, esse subsolo problemático da tragédia também só se torna evidente, só se torna um problema, na filosofia (TdR p. 32). Ambos os passos são um desenvolvimento do espírito grego, que tem seu ponto culminante na filosofia.

Para Lukács, bastou a filosofia questionar esse sentido da essência estabelecido na estrutura trágica para que a problemática condicionada pela situação histórico-filosófica encontrasse seu ponto culminante. Isso tudo revela a perda da imanência à vida que, ao se encontrar com a filosofia, torna-se, nos termos de Lukács, um problema. Com o advento do mundo da filosofia grega, a substância já começava a desaparecer. Há, nesse sentido, um pequeno passo da imanência presente em Homero, para a transcendência em Platão, embora Lukács nos alerte que, no mundo da totalidade grega, não há nenhuma separação, inclusive entre história e filosofia da história, é a filosofia que desmascara a perda da essência presente na configuração trágica e, ao fazer isso, a transfigura, ou seja, ao questioná-la, a filosofia a obriga a superar-se. Isso quer dizer, que, mesmo voltando-se à vida, a configuração trágica já está deixando o solo firme daquela imanência presente na epopeia.

É Platão, “o sábio, com seu conhecimento ativo e sua visão criadora de essências” (TdR, loc. cit.), que, ao renunciar a dimensão trágica, sai da imanência e vai para a transcendência. Com a filosofia muda-se a relação com a substância, mas, ainda

⁴¹ Macedo, J. M. M. *Os gêneros e o romance* (in: *A teoria do romance*, São Paulo: Ed. 34. 2009 p. 200).

permanece em Platão a necessidade de toda a ação ser voltada para a substância. Por isso, Lukács dirá:

Mas o sábio é o último tipo humano, e seu mundo é a última configuração paradigmática da vida que foi dada ao espírito grego. A elucidação das questões que condicionam e sustentam a visão platônica não rendeu novos frutos: o mundo tornou-se grego no correr dos tempos, mas o espírito grego, nesse sentido, cada vez menos grego; ele criou novos problemas imperecíveis (e também novas soluções), porém o mais propriamente grego do *τόπος νοητός* perdeu-se para sempre. E a senha do espírito vindouro, recém-fatídico, é um despropósito para os gregos (TdR, p. 33).

Mesmo com essa alteração qualitativa, o mundo grego manteve-se ligado à substância, e, muito embora as relações dadas pela configuração da tragédia e o nascimento da filosofia lhe alterarem o sentido, a forma trágica aparece como a irrupção da vida essencial. Nela, o herói trágico grego se vê rumo à vida verdadeira, na qual serão postas à prova suas forças. Seu limite, como morte, traduz uma superação ao servir de exemplo e extrapolar todos os equívocos da vida. Assim, muito embora o sentido da vida começasse a se perder, a essência mesmo afastada da vida foi pela tragédia capaz de “coroar-se com a própria existência”, motivo pelo qual, para Lukács, a tragédia chegou até nossos dias. Tragédia e epopeia, assim, constituem os grandes polos sobre os quais os gêneros irão emanar, obviamente cada qual com estruturas radicalmente modificadas. Dessa maneira, Lukács nos faz constatar que o princípio criador de gêneros na era grega não tem em si nenhuma mudança de mentalidade, mas força essa mesma mentalidade a orientar-se por um novo objetivo (TdR, p.37). Desse modo, na Grécia antiga, os gêneros e as formas artísticas apareciam, de forma que não podiam ser separadas e cada espécie artística erguia seus arquétipos condensados pelo espírito de seu mundo.

Somente quando Platão surge o sentido do trágico torna-se um problema, isto porque a filosofia, enxergando o exemplo dado pelo herói trágico, esvai o seu sentido ao questioná-lo. A filosofia para Lukács apega-se apenas à essência e torna, portanto, o sentido transcendente. Entretanto, isso não é condicionado somente pela tez questionadora do grande sábio, mas também pela própria alteração da situação histórico-filosófica do mundo grego. Segundo Lukács, todavia, Platão foi o último dos sábios, e aquele círculo coeso guardado pela cultura fechada na Grécia antiga rompeu-se para sempre.

Assim, “essa transmutação dos pontos de orientação transcendentais submete as formas artísticas a uma dialética histórico-filosófica” (TdR p.36), na qual as formas serão ligadas ao seu gênero específico, e é por meio dessa dialética que serão arrematados para

o interior das formas novas condições e profundas alterações nos gêneros aqui apontados. Lukács, dessa maneira, dá *status* de autonomia à obra literária, pois esta não está condicionada pelos dados históricos, e sim pela dialética histórico-filosófica. Isso possibilita as transformações dos gêneros no decorrer das épocas humanas com suas respectivas especificidades e alterações no espírito dessas épocas.

Todas essas relações novas que a estrutura da tragédia irá ganhar se movem pela própria situação histórico-filosófica de sua sobrevivência. O gênero trágico destaca-se inclusive porque, no instante da morte é que o essencial retorna à vida. Dito de outro modo, a imanência, com seu desaparecimento já detectado no mundo em que a tragédia se erguia, fez com que as estruturas internas desse gênero tornassem-se mais maleáveis e prontas para adentrarem a um mundo adverso do da grande épica. Nesse sentido, a tragédia sobrevive graças a sua maleabilidade configurativa, e ganha colorações diferentes no mundo em que o essencial se perdeu, em que a imanência de sentido não esta mais presente, em que a heterogeneidade e a caoticidade tornaram o mundo, para o homem, um lugar vazio. Assim, com essas novas características emergidas de sua situação histórico-filosófica, o caminho trilhado pelo drama moderno, segundo Lukács, ergue-se em duas frentes: 1) ergue-se a uma breve existência. 2) recusa asperamente ao caos: “É a relação da essência com a vida em si extra dramática que torna necessária a dualidade estilística da *tragédia moderna*, cujos polos são definidos por Shakespeare e Alfieri.” (TdR p. 39, grifos nossos). Aqui estamos situados no que Lukács concebe como desenvolvimento da tragédia depois da era grega, qual seja: o drama moderno.

Vê-se, então, que o desenvolvimento dos gêneros, para Lukács, segue um drama do espírito que, com a nova estrutura de mundo, com a perda da imanência do sentido a vida, o desenvolvimento dos gêneros abrangera em sua estrutura composicional os elementos tanto da epopeia como da tragédia antiga, porém, com mudanças qualitativas com relação a seus exemplos e sua situação de mundo. Assim, a dualidade estilística do drama moderno é simbolizada pela relação sob a qual a essência será buscada dramaticamente, tanto por Shakespeare quanto por Alfieri. Entretanto, estes autores, segundo Lukács, ainda estabelecem em sua obra uma ligação com as estruturas do mundo convencional. E, nesse sentido, Paul Ernst estabelece uma clara diferença, destacando-se por ser uma *forma trágica pura*, como veremos a seguir.

2.1.1 A tragédia de Paul Ernst e o drama moderno

Embora, o objetivo tanto de *A Alma e as Formas*, quanto de *A Teoria do romance* não seja o de fazer uma análise detalhada do desenvolvimento dos gêneros literários, podemos afirmar que as duas obras, de maneira implícita nos apresentam como Lukács entendia os gêneros. Com efeito, novamente analisaremos *os gêneros* avaliando as semelhanças existentes entre as duas obras, no que diz respeito ao seu desenvolvimento.

Como foi assinalado anteriormente, se a vida cotidiana apresenta o caos, do qual nada resulta, somente uma força imprevisível pode arrancar o homem da trivialidade, somente uma força que escape das normas do mundo convencional pode fazer retornar o essencial. Desse modo, surge, na concepção de Lukács, o milagre: “O milagre é o determinante e o determinado irrompe imprevisivelmente na vida, casualmente e sem contexto, e resolve impiedosamente o todo num enlace claro e inequívoco” (AeF, p. 245). É no herói trágico que essa dimensão milagrosa se efetiva. É importante ser dito que, ao chegar a essa conclusão, Lukács tem em vista a tragédia de Paul Ernst. Há uma passagem clara, na qual se encontram diferenças entre o drama trágico (grego) e o drama moderno.

Por isso, nessa vida cuja imanência do sentido a vida desapareceu, Lukács dirá: “há que negar a vida para poder viver.” (AeF p. 244). Primeiro porque a vida negada – a cotidiana – nada tem de essencial; segundo, porque sua negação resulta da afirmação, por assim dizer, trágica em sentido *lato*, da vida “verdadeira”. Assim, com a força do milagre, tudo o que é banal se retira, e a alma ergue-se ao seu momento brilhante, ao seu grande instante. Então, esse homem sai de sua vida cotidiana para tornar-se um deus e, perante este, aparência e essência, fenômeno e ideia, não mais se diferenciam.

Entretanto, se o homem converte-se em deus, pode-se perguntar, onde Deus está? Se Deus sai de cena, a possibilidade da tragédia não padecer do mesmo mal do romance é que Deus permaneça como um espectador. “Essa é a possibilidade histórica da tragédia” (AeF, p. 246), esse tornar-se deus em seu sentido interno, visa demonstrar “uma revelação de deus perante Deus”⁴². Desse modo, não há no herói trágico o dilaceramento,

⁴² Nessa revelação poderemos questionar se alguns dos heróis dostoievskianos não seguem a mesma premissa. O sentido da religião como forma de religar-se a eles é tão presente que o milagre se evidencia, mas sem a representação do instante no trágico. Desse modo, podemos conceber essa relação divina do homem como deus diante de Deus, como uma força potente que acaba com a cisão entre a alma e o mundo, reconciliando-se na ação dos heróis que, ao contrário do herói do drama moderno, não negam a vida cotidiana, e, muito similar ao herói de Paul Ernst, mantém-se intacto a ela. Além disso, o que se vislumbra

mas, pelo contrário, tudo permanece intacto e tanto o seu interior quanto o exterior continuam sendo uma única e mesma coisa. O que garante sua estrutura é o destino, e o milagre é seu condutor rumo à verdadeira vida. Segundo Lukács, a *tragédia moderna* não tem outro caminho que não “a expansão no sentido da altura” (AeF, p. 248). Nisso reside seu paradoxo, uma vez que, para alçar esse voo, há de se negar a vida cotidiana: “Todo desenvolvimento do homem no drama é aparente, e a vivência de um tal instante, a elevação de um homem ao reino da tragédia, por cuja periferia se movia até então sua sombra. É seu tornar-se homem, seu despertar de um confuso sonho” (AeF, p. 253).

Ora, para Lukács, a existência trágica dissolve espaço e tempo. Todos os acontecimentos criados pelo milagre precisam de fundamentação e mantêm uma unidade no momento em que *o instante* surge. Por isso as almas que rodeiam o campo do trágico não têm psicologia. Tudo ali é necessário e “tudo conta com a mesma força e o mesmo peso” (AeF, p. 249). Essa necessidade de fundamento suplanta toda a vida empírica. Além disso, tudo o que é necessário eleva-se até a essência no instante sublime. *O instante* extrapola, então, a vida corrente, elevando-se à vida “verdadeira”. Segundo Lukács, esse é o fundamento “metafísico da concentração temporal do drama, da exigência da unidade do tempo” (AeF, p. 251). Essa unidade de tempo é o instante expresso no trágico, um paradoxo que se perpetua no feito heroico “que, segundo seu conceito, não tem duração vivencial”. Assim, o tempo é concentrado, posto que reúne em si passado, presente e futuro e, em seu transcorrer, perde-se a temporalização.

O grande instante é o milagre que rompe com a empiria da vida para poder se vivenciar (*erleben*) a “verdadeira” vida. Apenas o herói trágico vive esse instante. Lukács transpõe a vivência do místico na vivência da forma estética. O drama trágico é o milagre criado pela forma, o ponto culminante do existente (Dasein), sua última fronteira. O milagre é pensado pelo jovem Lukács como forma da arte – a tragédia. (MACHADO, 2008 p.40)

Se assim é, entretanto, Lukács estabelece uma diferença entre o místico e o herói trágico, o milagre presente no místico destrói todas as formas. A sua realidade se oculta enquanto se perpetua a sua relação com o êxtase. Já para a “vivência místico-trágica”, o milagre do instante realiza-se enquanto forma. “Assim se tocam, se complementam e se excluem reciprocamente a vivência mística e a trágica do mundo” (AeF, p. 254). Para o homem místico, sua essencialidade realiza-se na entrega que faz diante do mundo, sua essência se oculta à vida. No entanto, no final, dissolve-se. Já para o homem trágico, a

na ação deles vai totalmente contra os imperativos do mundo convencional, mas isso discutiremos mais tarde.

luta é seu caminho, sua essencialidade é concreta e, no seu fim, o choque aniquilador com a morte oferece-lhe uma realidade sempre imanente que é “indissolivelmente unida com cada um de seus acontecimentos” (AeF, p. 255).

Rompe-se, então, sua mesmidade – no instante em que a luta pela configuração da forma trágica se ergue e seu herói caminha para a vivência de seu limite. Por isso, ao pensar sobre Paul Ernst, Lukács estabelece uma clara diferença entre este e os autores *do drama moderno*, ao demonstrar que a força de sua obra consiste na superação da vida cotidiana pela forma, momento no qual os seres humanos que nele aparecem e se encontram convertem-se em destinos. Revela-se, então, a autoconsciência que indica, por fim, que “A mais profunda nostalgia da existência humana é o fundamento metafísico da tragédia” (AeF, p. 257).

Assim, analisando a tragédia pura de Paul Ernst presente em *A Alma e as formas*, e o drama moderno em *A Teoria do romance*, é possível observar as diferenças entre eles e constatar, por consequência, a diferença sobre a tragédia antiga. Assim, já em *A Teoria do romance*, analisando a tragédia grega e o drama moderno Lukács nos faz constatar que, se a tragédia grega jamais sofreu com o dilema entre a proximidade da vida e a abstração, contrariamente, *no drama moderno*, esse fato será o centro motor de sua aspiração: a existência nesse drama existe por um instante e se recusa ao caos da vida ordinária. A vida, então, tem que ser banida de cena, entretanto, nessa negação, existe o reconhecimento da existência e, além disso, o poder daquilo que foi banido: “Com isso, o heroísmo tornou-se polêmico e problemático; ser herói não é mais a forma natural da existência da esfera essencial; antes, é o elevar-se acima do que é simplesmente humano, seja da massa que o circunda ou nos próprios instintos” (TdR p. 41).

Logo se vê que a relação entre vida e essência será deslocada, já que a vida cotidiana não é mais o que foi para os gregos. O caminho do herói do drama moderno e suas descobertas irá colidir com a forma dramática, uma vez que a vida já não tem tudo a oferecer, e ele tem que ir buscar para além dela mesma o que quer. Se a vida não tem mais sentido, o sentido é buscado em outra vida, como diz Lukács, na vida “verdadeira”, do interior da alma; assim, aquilo que era simplesmente tangível para os gregos no drama moderno, é necessário construir. Por isso, para Lukács, existe essa colisão com a forma dramática, posto que, para se fazer isso, é necessário aproximar-se da forma épica, causando um problema cujo paradoxo ameaça romper o círculo configurador da forma. Isso, no drama moderno, tem, como resultado, a invasão da lírica no gênero.

E a amplitude do fundamento assim impingido e a extensão do caminho que o herói tem de percorrer dentro de sua própria alma, antes de se descobrir como herói, colidem com a esbelteza requerida pela forma da estrutura dramática e a aproximam das formas épicas, do mesmo modo que o acento polêmico do heroísmo tem como resultado necessário uma exorbitância de lírica puramente lírica. (TdR p. 42)

Para Lukács, o componente lírico adentra o drama pelo fato de surgir da relação deslocada com a essência. Na Grécia antiga, o início do desaparecimento da imanência do sentido a vida apenas levou “a proximidade e o parentesco mútuo das pessoas” para uma nova relação. Na Grécia, não há solitários e todos se compreendem, há neles uma confiança mútua que possibilita o reconhecimento da comunidade. No drama moderno, por outro lado, observa-se que os elementos dispostos em sua forma se erguem apenas quando se nega a vida, ou seja, “só é capaz de revelar-se e afirmar-se após uma disputa hierárquica com a vida” (TdR, p. 42). Como todos os personagens em torno da composição trazem esse conflito consigo, cada um deles une-se a seu próprio destino, que se desenha inclusive por eles mesmos. Esse é o caminho solitário: “a solidão é algo paradoxalmente dramático: ela é a verdadeira essência do trágico, pois, a alma que se fez a si mesma destino pode ter irmãos, mas jamais parceiros” (TdR, p. 43).

Essa solidão a que está fadado o herói do drama moderno é uma solidão também psicológica “e se a psicologia no drama não deve permanecer como matéria-prima não elaborada, o único caminho de se expressar é a lírica da alma” (TdR, loc. cit.). Desse modo, o componente lírico ergue-se para expressar as forças presentes da alma solitária que se lança contra a precariedade do existente, erguendo um problema configurativo que se situa entre os dois polos de gêneros, quais sejam: epopeia e tragédia. Todavia, a superação desse problema se situa no resultado impresso no drama moderno, a saber: o drama moderno conseguiu converter todo o destino num estado miraculoso cujo sentido se ergue no último instante de vida.

O que, para Lukács, significa dizer que o drama dá a sua forma à totalidade intensiva da essencialidade e, com isso, mesmo num mundo problemático, consegue manter tudo fechado sobre si mesmo. O mundo da essência em que o drama se aferra, pelos próprios elementos constitutivos de sua forma, está acima da existência, sua característica para Lukács é a do eu-inteligível. O filósofo húngaro retoma essa categoria kantiana para demonstrar como, no drama moderno, o Eu que se apresenta na obra já está como unidade que constitui todas as representações.

Logo, um eu que desemboca no psicologismo é um eu solitário e subjetivista que se veste dos simbolismos exteriores do mundo. Desse modo, o dever-ser, que para a épica detém apenas um aspecto de aprendizado, para o drama moderno, contrariamente, objetiva-se “como psicologia normativa do herói” (TdR, p. 46). E essa objetivação é causa do eu-inteligível que se veste dos simbolismos da aparência sensível da vida como meio de demonstrar que, com a morte, o instante sublime, chega-se à transcendência. E isso é marca característica da diferença do drama moderno com relação a Paul Ernst e à tragédia antiga.

Ora, se a tragédia grega possibilitou a criação de novos gêneros, o que aconteceu com a epopeia?

2.2 Novela e idílio

Já é possível notar que a grande épica e a tragédia antiga são formas que possibilitam o nascimento de outros gêneros. As diferenças que surgem com o desenvolvimento de novos gêneros são dadas por movimentos que se efetivam ao longo da história e, apesar de Lukács não identificá-los em seus momentos concretos, são identificáveis pela história das ideias, pela maneira que desenvolve outros gêneros e, que ao se desenvolverem, anunciam mudanças na topografia do espírito humano. Enfim são identificados pelas obras propriamente ditas, que anunciam a perda de imanência do sentido a vida.

Pode-se afirmar que a estética, para o jovem Lukács, detém a possibilidade de interpretação do homem e do mundo. Como resultado das alterações do mundo e no espírito do homem e, por consequência, o surgimento de novos gêneros, em seu percurso Lukács nos apresenta o que alinha de “o sujeito das formas épicas menores”. Nesse gênero, o dilaceramento se evidencia em todos os aspectos configurativos, nele é a subjetividade que governa. Um fragmento que se ergue, um sujeito que é destacado da totalidade da vida. Aqui é a existência isolada deste fragmento que deve dar brilho e indicar o caminho; “elas são, em maior ou menor medida, de natureza lírica” ou ainda, “é a lírica das formas épicas sem a totalidade” (TdR, p. 49).

Assim, o gênero sob o qual Lukács articula essas orientações teóricas é a novela, seus traços são mais duros e já no livro anterior Lukács faz uma discussão a respeito. Em *A Alma e as formas*, o autor diz: “a novela tem a vida inteira [...] faz que chegue rica e comodamente todo o imaginável, pois, para seus fins não existe nada supérfluo” (AeF p. 191). Essa ausência do supérfluo é característica de sua configuração, que exprime a vida humana através de um episódio por ela selecionado, o qual detém uma abrangência tão plena “que todas as outras coisas tornam-se superficiais”.

A novela, então, é um resultado do desenvolvimento da situação histórico-filosófica da epopeia. Com as mudanças e alterações ocorridas no mundo concreto, a forma novelística surge buscando revestir a experiência heroica com os traços do mundo circundante, todavia captando-lhe o fragmento. Desse modo, a lírica erguida pela existência isolada do fragmento oculta-se e tem de ser ocultada, pois na novela busca-se uma “apreensão clara, sem comentários, puramente objetiva” (TdR p. 49). A novela configura seu mundo objetivamente e os elementos que permeiam seu aspecto interno advém da vida. Esses elementos, ao adentrarem na configuração dessa forma, imprimem-

lhe grandes intensidades, fazendo com que essa ocorrência isolada da vida torne-se grandiosa. Por isso, “a novela da totalidade, a vida mesmo, para o conteúdo, situando o homem e seu destino em plena riqueza de um mundo inteiro” (AeF p. 122). Ao selecionar um momento da vida e elevá-la ao máximo de intensidade, sem, no entanto, dar a ele sentido, mas pelo contrário, demonstrá-lo como realmente é, a novela aponta diretamente para a falta de sentido dessa mesma vida e, assim, “é a forma mais propriamente artística” (TdR p. 49). Por isso, Lukács dirá:

Na medida em que a falta de sentido é vislumbrada em sua nudez desvelada e sem disfarces, o poder conjurador desse olhar intrépido e desconsolado confere-lhe o sacramento da forma; a falta de sentido, como falta de sentido, torna-se forma; afirmada e redimida pela forma, ela passa a ser eterna. (TdR, p.49-50)

Por consequência, ao elevar um momento de vida à sua máxima intensidade, a novela paradoxalmente aproxima-se do drama trágico. Novela e drama trágico estabelecem uma configuração tão firme que, em ambas, a totalidade da essência coroa-se pela forma e elimina as diferenças existentes entre a parte e o todo. Contudo, vale ressaltar que ambas as configurações fazem isso de diferentes maneiras: a novela “é a abstração da grande racionalidade, a exposição das necessidades que se cruzam, a dissolução completa, sem repouso de toda possibilidade”, ao passo que o drama trágico, “é a abstração da irracionalidade, do mundo da desordem, dos momentos casuais, dominados por instantes inesperados e surpreendentes, que a tudo submetem (AeF p. 189)”. Assim, a novela, em seu aspecto configurativo, guarda uma característica paradoxal. O aspecto paradoxal reside no fato da novela deter em seus elementos configurativos substratos épicos, como uma épica menor, e chegar a um resultado aproximado ao do drama trágico.

Com efeito, o desenvolvimento das formas, cuja base de desenvolvimento sempre remonta aos dois grandes monumentos gregos, revela, na estrutura configurativa dos gêneros que daí surge, traços que se dividem em dois ramos. Por um lado, aquelas obras que seguirão a formação trágica; por outro, obras que buscarão a formação epopeica. Em linhas gerais, com a problemática levantada pela nova configuração de mundo, as estruturas épicas e trágicas se permeiam umas as outras, ao assumirem uma nova forma em um gênero específico. *Também é o caso do idílio.*

No idílio, para Lukács, a lírica dá contornos aos homens e a seu mundo. É a lírica que cria o refúgio do isolamento diante de um mundo caótico. Por isso, diz-se em *A Alma e as formas*: “no idílio, o puramente externo teria que se converter em lírica” (AeF p.

169). Desse modo, a lírica rebaixa o exterior, ao mesmo tempo em que a reclusão dada pelos seus contornos fazem com que a exterioridade seja superada, “um acontecimento representado objetiva e sensorialmente e a expressão incansável de um sentimento infinito, esta é a essência da forma” (AeF, 170) e esses são os contornos do idílio. Aqui, o evento configurado em sua forma permanece isolado; todavia, em sua experiência, o significado último da vida está presente e se exprime.

Para Lukács, esse poder da lírica que dá arrimo aos contornos configurativos da forma é poder criador do próprio artista, e, já em *A teoria do romance*, conclui que, no idílio, é a lírica “que faz ressoar a própria interpretação do sentido do mundo” (TdR p. 51). O artista maneja e escolhe os acontecimentos, sua composição parte de uma alma isolada que detém em seu solo de ação a nostalgia, sua forma configura personagens e ação, aquilo que Lukács chama de *chantefable*, “por isso não é a totalidade da vida que recebe forma, mas a relação com essa totalidade” (TdR, loc. cit.). O idílio guarda, assim, certa proximidade com a novela, pois configura de maneira isolada um recorte do destino; com a diferença que sua técnica eleva-se à sentimentalidade da alma com uma clara diferenciação da novela, visto que esta última é concebida em extrema dureza e objetividade.

Isso significa que o idílio encarna um sentido que é levado a cabo pelo herói, e se, por um lado, repete o mesmo recorte da novela utilizando um fragmento para sua composição do todo, por outro lado, desvencilha-se dela pela ação que o artista lhe empreende ao elevar o sentimento junto à ação do herói. Por isso, o idílio estabelece uma mediação entre épica e lírica. Obviamente, esta mediação está envolta em uma forte tensão, cuja luta daí advinda é o sujeito criador que arbitra.

Ora, se a lírica surge com a separação entre a vida e a essência, sua presença no interior configurativo do idílio só pode representar uma posição paradoxal. Isso porque, segundo Lukács, tudo no idílio que é externo torna-se interno por preservar-se, paradoxalmente como externo. Na lírica, o universo interior, por dismantelar o exterior e reordená-lo, recria a partir de dentro a dinâmica do mundo. A lírica é capaz de ignorar a multiplicidade condicionante das coisas: nesse sentido, há para a lírica somente o grande instante. A força lírica impressa na configuração da forma cria uma unidade entre alma e natureza, ao mesmo tempo em que demonstra o divórcio entre a subjetividade e a objetividade, entre o eu e o mundo, cuja solidão “necessária e afirmada pela alma, torna-se eterna” (TdR, p. 51).

Dessa maneira, essa relação entre alma e natureza somente pode ser produzida pela forma lírica. Somente na lírica, a alma eleva-se a tão alto grau que, em sua experiência, “torna-se depositária exclusiva de sentido” (TdR p. 63). Para Lukács, a natureza no instante lírico é impulsionada internamente e se aglutina em torno do sentido, dando a lírica os seus simbolismos. Entretanto, se o lírico entra em declínio pelo advento da prosa, vê-se que sua formulação, seu mote como especificidade técnica no interior da obra sucumbe justamente pela implosão que o mundo prosaico impõe. Assim e novamente, é o artista que, nos polos de tensão, imprime sua interpretação do sentido do mundo, portanto: “não é a totalidade da vida que recebe forma, mas a relação com essa totalidade, a atitude aprobatória ou reprovadora do artista que sobe ao palco da configuração como sujeito empírico em toda a sua grandeza, mas também em toda a sua limitação de criatura (TdR, p. 51)”.

Nessa postura, o artista, embora se esforce muito, não é capaz de extrair de si a totalidade da vida, que, segundo a definição utilizada por Lukács, é sempre extensiva. A atitude de elevar-se acima dos seus objetos denota que esse sujeito está ante um mundo no qual não há mais correspondência com sua alma, e, dessa maneira, os objetos que recolhe são sempre fragmentos isolados e sua união não passará de elemento constitutivo de si mesmo, “o círculo que ele traça ao redor daquilo que seleciona e circunscreve como mundo indica somente o limite do sujeito, e não o de um cosmos de algum modo completo em si próprio” (TdR, p. 52).

Isso significa que, com o colapso do mundo e sua fragmentação, também o indivíduo tornou-se um mero fragmento. Não há mais elos que o prendam à vida, resta-lhe somente o eu, que no premente caos da vida cotidiana e num mundo alheio à sua alma, acaba por adentrar nesse turbilhão e diluir-se na inessencialidade ou “insubstancialidade do mundo criado por ele próprio”. Essa subjetividade agora erguida às alturas “a tudo quer dar forma, e justamente por isso, consegue espelhar apenas um recorte” (TdR, *ibidem*).

Assim sendo, o desenvolvimento dos gêneros seguem um processo descontínuo que acompanha o desenvolvimento da situação histórico-filosófica, isto é, com as mudanças operadas no espírito humano, as formas dos gêneros acompanham tais mudanças. Por isso, a forma que dará os contornos na composição de uma obra e, por sua vez, sua determinação enquanto gênero, ganha autonomia. Isso ocorre porque os gêneros não são condicionados por nenhuma categoria fixa, mas, pelo contrário, acompanham o desenvolvimento paradoxal das estruturas externas que se refletem nas estruturas internas

da obra. Lukács retoma, portanto, todo um percurso do desenvolvimento dos gêneros, e, por meio da dialética histórico-filosófica, capta grande momentos de viragens, rupturas e transformações do gênero. Isso tudo se estrutura no interior de *A teoria do romance* para demonstrar como nasce o romance.

2.3 A Epopeia e o Romance

Para Lukács, a grande diferença existente entre a epopeia e o romance reside nos dados histórico-filosóficos dos quais emergem suas configurações. Na epopeia, o sentido é imanente; já o romance, caracteriza-se pela busca de sentido. Isso detém dois significados complementares: primeiro, na objetivação da grande épica, a configuração nascia de um mundo no qual o sentido da vida estava presente e era impresso e imanente na própria ação do herói; segundo, com a perda da imanência do sentido a vida, o romance, depois dos vários desenvolvimentos formativos dos gêneros, surge, e sua configuração tem por intenção a busca da totalidade.

No entanto, “a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente” (*TdR* p. 55). Motivo pelo qual o romance traz em si características épicas que, contudo, sendo possível configurar uma totalidade abstrata e aberta pela sua forma, não possibilita trazer de volta o imanente sentido de vida. Disso é possível inferir que este gênero é uma configuração literária imersa numa época problemática, que se traduz nos seus traços impotentes ante um mundo autonomizado e indiferente ao homem.

Nesse sentido, ao se analisarem as técnicas utilizadas nas configurações dos diversos gêneros, podemos observar que, para Lukács, os artifícios de cada composição literária adquirem um significado especial de acordo com o contexto histórico-filosófico. O exemplo disso vale aqui ressaltar antes mesmo de analisar a forma romanesca que utiliza a prosa, e demonstra-se claro na maneira como Lukács enxerga o verso, tanto na epopeia quanto na tragédia. Na tragédia, a utilização do verso que tende à essencialidade acaba por criar distâncias. Esse verso reveste o herói indicando sempre uma profunda solidão; todavia, por mais que isso revele o abismo que começa a se formar, jamais nessa forma dar-se-ão traços humanizantes e psicológicos.

Na epopeia, embora haja distâncias, o fato do herói estar imerso na vida impõe a superação da “apatia e opressão que impregnam a vida tomada por si mesma” (*TdR*, p.55). Desse modo, a característica técnica do verso em ambos obtém efeitos opostos: enquanto o trivial da vida é uma leveza para a tragédia e drama moderno, para a epopeia é um peso. Em Homero, nas vivências dos heróis e personagens, não há peso algum, uma vez que a imanência de sentido lhe é presente em cada traço configurativo, o que só pode indicar

que, quando o peso começa a adentrar a epopeia, significa que o abismo começa a se abrir sob os pés da comunidade humana⁴³.

A feliz totalidade existente da vida está subordinada ao verso épico segundo uma harmonia preestabelecida: o próprio processo pré-literário de uma abrangência mitológica de toda a vida purificou a existência de qualquer fardo trivial, e, nos versos de Homero, os botões dessa primavera já prestes a florescer não fazem mais que desabrochar. (TdR p.57)

É o próprio sentido, com sua presença nas formas de cultura fechada na Grécia antiga, que imprime características de leveza ao verso homérico. Sendo assim, na epopeia, o verso é utilizado tão somente para concatenar o que a vida por si oferta ao homem. Por isso, se a leveza não é dada mais à épica, o significado disso é resultante de uma mudança qualitativa na esfera da própria comunidade humana; em linhas gerais, o sentido se perdeu e, como implicação, o verso deve dela ser banido. Segundo Lukács, se acaso isso não ocorrer, o *êxtase formador do verso* juntamente com a *ausência do sujeito* faz com que a epopeia não crie o aporte necessário para a totalidade, e esta ausência transforma o que intencionalmente seria uma épica “num idílio ou num jogo lírico” (TdR, *ibidem*).

Ora, a ausência de sujeito é um rigor próprio da epopeia, o seu herói nunca é meramente um indivíduo. Lukács nos faz observar que a própria noção de sujeito por certo está imbricada pela modernidade, e é necessariamente algo problemático. Em sua

⁴³ Aqui uma discussão com Jaeger é de grande valia, pois, como o grande erudito demonstrou, há, na epopeia, grandes problemas ainda não inteiramente resolvidos. E, se acatarmos as conjecturas lukacsianas, observa-se que o próprio desenvolvimento histórico-filosófico das obras aponta para problemas surgidos no mundo que a circundavam. Ora, como explica Jaeger entre *Ilíada e Odisséia*, há um salto de tempo grandioso que implica, sobretudo, na alteração de sua técnica. Enquanto “a *Ilíada* fala-nos de um mundo situado num tempo em que domina exclusivamente o espírito heroico da *arete*, e corporifica este ideal em todos os seus heróis”, incidindo aí num tempo de instabilidade e guerras provocadas pelos grandes deslocamentos de tribos gregas. Na *Odisséia*, “estes cantos são, em si, antiquíssimos [...] era para o lado humano da vida dos heróis que se dirigia, de preferência, o interesse de uma época posterior, cujo sentir se alheava das descrições sangrentas de batalhas e experimentava a necessidade de refletir a sua própria vida”. Ora, se aprofundarmos os problemas que Lukács nos aponta e abalizarmos para a própria forma como se desenvolve a epopeia, veremos que mesmo nela se confirma a problemática do sentido começando a se dissipar. O triunfo homérico, contudo – como deixou claro Lukács de uma maneira ensaística que também é confirmada de uma maneira sistemática pelo pensador Jaeger – reside em assentar toda sua configuração nessa imanência que ainda não se dissipou completamente, pois, como diz Jaeger: “Quando a *Odisséia* pinta a existência do herói depois da guerra, as suas viagens aventurosas e a sua vida caseira com a família e os amigos, inspira-se na vida real dos nobres do seu tempo e projeta-a com ingênua vivacidade numa época primitiva”. As alterações no histórico solo grego produzem assim alterações na própria forma artística, mas vale ressaltar que, nela, o sentido ainda estava presente nas diferentes etapas, embora, já na última, condensada na *Odisséia*, verifica-se que algo se alterou profundamente e aquela ingenuidade épica começa então a desaparecer. Vale observar que, para Jaeger, nesse passo decisivo representado pela *Odisséia*, a epopeia já havia se convertido em romance, todavia, essa definição do romance de Jaeger é bem distante da definição do jovem Lukács. Guardadas as devidas posições dessa polêmica, para nós se mostra importante como essa totalidade imanente do sentido da vida vai se transformando. (cf. *Cultura e educação na nobreza homérica*. In: Jaeger, W. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1995 p.37-60).

realidade objetivada, a noção do sujeito assume sua posição de apêndice da chamada *segunda natureza*. O destino do herói épico, portanto, não é um destino pessoal, “mas de uma comunidade” (TdR, p.67). A completude do cosmos épico impede que uma de suas partes se isole, o que significa, que quando a vida encontra em si mesma um sentido imanente próprio, são as categorias da organicidade que determinam sua configuração. Por isso, na epopeia, “estrutura e fisionomia individuais nascem do equilíbrio no condicionamento recíproco entre parte e todo” (TdR, loc. cit.). A aventura desse herói representa um grande complexo vital orgânico intrínseco a um mundo e à vida de um povo.

Desse modo, a comunidade de que nos fala Lukács é uma totalidade que se reverbera na forma, suas aventuras estão sempre articuladas e seus aventureiros detêm irmãos que se reconhecem mutuamente pelos caminhos. “Na epopeia tudo tem sua vida própria, a sua integração a partir da própria relevância interna” (TdR, p.69), o que é alheio liga-se ao que é central. São fatos concretos que estabelecem relação concreta, cuja unidade do conjunto no interior épico ergue a existência orgânica. Entretanto, se a vida perdeu a imanência do sentido e o mundo tornou-se um lugar frio e contingente, somente a prosa pode captar todos os perigos desse mundo e traduzi-lo em sua expressão dilacerante. Essa distância da própria organicidade faz com que a prosa tome o lugar do verso, numa busca instável e lancinante pela totalidade que não mais se evidencia por si mesma. Por isso, “a epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, (enquanto) o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (TdR, p. 60).

Se o mundo tornou-se um lugar vazio, indiferente ao homem, e se a vida adquiriu um caráter problemático advindo dessa indiferença, é a prosa que consegue abarcar com sua maleabilidade as fissuras inerentes dessa nova situação. Sendo, pois, o romance, uma epopeia de um mundo cada vez mais prosaico. Em sua configuração, essas fissuras são incorporadas e exprimidas pela forma através da própria prosa. Nesse sentido, tudo o que o romance busca é o esforço de conseguir satisfatoriamente alcançar, por intermédio da prosa, a *totalidade*. É necessário ressaltar que a categoria de totalidade, em *A teoria do romance*, detém um princípio regulador de construção abstrata⁴⁴. Assim, embora, a

⁴⁴ Como nos diz Mézaros: *A teoria do romance* já não pertence mais aos limites de uma subjetividade (disciplinada), mas ainda não é a aceitação consciente da impessoalidade metodológica que decorre do reconhecimento do poder determinante definitivo da “totalidade objetiva”. (Isso significa também a subordinação consciente das aspirações composicionais do sujeito à tarefa de rastrear as imbricações

totalidade da vida tenha se perdido ante a fragmentação heterogênea em que se converteu o mundo, o romance se configura pela intenção de sua busca; por isso, para Lukács, os heróis românticos estão sempre em busca de algo. Destacado do mundo como um possível orientador dos desejos essenciais da alma, o herói do romance revela, em sua busca, um abismo no qual os horizontes da vida essencial estão de tal maneira fechados que sua ação se volta cada vez mais e mais para sua interioridade, isto é, uma ação psicológica.

Desse modo, o crime e a loucura destacam-se na forma romanesca como objetivação do sujeito que fora desterrado do lar, cujas esperanças do seu reencontro com uma pátria transcendental estão, desde o início, podadas. Isso é o que Lukács chama de desterro transcendental. A condenação ao desterro, cuja ação do homem não encontra respaldo e respostas no contexto social, cuja ação aí não passa de uma quimera frente à força externa que o mundo agora autonomizado lhe impõe. O que resulta, por sua vez, num desterro da alma que não se contenta com as estruturas convencionais do mundo social, que é totalmente contra os seus imperativos.

A forma do romance encerra em suas fronteiras a dissonância fundamental da existência. Denota com clareza o vazio dos anseios mundanos, ao colocar a alma, por assim dizer, de costas para o mundo. Assim circunscritos nas fronteiras configurativas da forma do romance, o herói estabelece um fio condutor, demonstrando toda a desorientação que constitui os elementos, acontecimentos e características das personagens. E tudo isso se ergue não apenas pela maneira heterogênea a que o mundo se converteu, mas também pelos imperativos dessa sociedade, que, imersa no caos, impõe ao homem seus deveres.

Por isso, para Lukács, as estruturas, ao perderem o enraizamento no dever-ser, constituem o mundo da convenção, erguendo-se, nas palavras do autor, como uma *segunda natureza*. A alma cada vez mais se afasta das estruturas do mundo, e o ser se cinde. O abismo intransponível, detectado por Lukács, surge, assim, pela autonomização das esferas sociais que abandonam os desejos do homem, encarnando em si mesmas uma segunda natureza. O romance, desse modo, aparece como uma forma em que se torna possível observar a discrepância causada pela separação do eu e o mundo, cuja desmesura da convenção do social só torna esse abismo ainda maior. Na segunda natureza reside, então, aquilo que é quimérico, todavia necessário, frívolo, mas, obrigatório, resultado de um mundo vazio e doente e que, contudo, coloca o homem sob sua órbita em que a parte

caóticas e as complexidades “desordenadas” da ordem subjetiva). (in: *Continuidade e descontinuidade*. MÉSZAROS, I. *O Conceito de Dialética em Lukács*. São Paulo: Boitempo, 2013 p.51)

mais íntima da alma sempre tem o desejo de lançar-se para além dela. Por isso, para Lukács: “o poder das estruturas parece em contínuo crescimento e, para a maioria das pessoas, uma realidade mais viva do que realmente é [...] devemos sublinhar de novo que a única essencialidade somos nós mesmos⁴⁵”. Nesse sentido, o mundo, tomado por uma natureza alheia ao homem, apresenta-se como o da convenção em que a alma esquiva-se de sua multiplicidade vazia, que, embora se imponha como necessidade ao sujeito, não oferece sentido “para o sujeito em busca de objetivo, nem como matéria imediatamente sensível para o sujeito que age” (TdR, p. 62). Esse mundo, fragmentado em suas estruturas e alheio à alma, cava um abismo cada vez maior entre os desejos desta que, voltando a si mesma, permanece para ele fechada. Assim, atentando ao romance como forma, Lukács passa a discutir intensamente a relação que há entre estética e ética.

A segunda natureza representa em si mesma um complexo de sentidos tão díspares entre si que se tornou incapaz de despertar a interioridade. Ela fecha-se sobre si mesma e marca posição denotando o dilaceramento vivido pela alma. Por sua vez, a alma se encontra num limbo em que, sendo familiares seus desejos, uma força alheia e externa lhe impede de dar a eles expressão. O alheamento da alma representa tão somente o sentimento moderno frente a uma natureza desconhecida e amorfa. Nada há de surpreendente, os homens mergulhados no mundo trivial, prosaico e representante da segunda natureza não são capazes de levar a cabo as expressões íntimas da alma. Sua subjetividade se perde na ampla gama de heterogeneidade, e o homem, sob essa condição, nada mais é que o executor de uma ordem de coisas que lhe é estranha.

A própria sociabilidade está sujeita ao movimento disforme da segunda natureza, que destrói todo amplexo de possibilidade de sentido para a vida. Desse modo, as estruturas erguidas no mundo moderno, sua multiplicidade e vazio de sentido, transformaram a “objetivação histórico-filosófica da alienação do homem em relação as estruturas” (TdR, p. 62). O mundo, convertido num cárcere para alma, mantém suas estruturas autônomas em relação ao homem que a criou. Aquilo que anima tais estruturas já nada tem em comum com a alma.

A própria vida e seus choques cotidianos estão imbuídos pela segunda natureza, sob um poder que ao indivíduo é inteiramente estranho e que, não obstante, situa-se acima dele. Com efeito, o instante lírico já se vê interrompido de antemão, pois se, para a lírica, é possível passar por cima, das estruturas desse mundo heterogêneo, nem por isso é capaz

⁴⁵ TERTULIAN et al 2008 p. 110 *apud. Paul Ernst und Georg Lukács. Dokumente einer Freundschaft. Emsdetten (westf): Verlag Lechte, 1974 (carta de 14 de Abril de 1915).*

de manter o sentido, estando condenada a nada dizer para o mundo que sob todos os aspectos tornou-se *prosaico*. As estruturas do mundo, juntamente com suas coisas, começam assim, a deter poder sobre o homem e não o contrário, por isso o mundo tornou-se, para Lukács, um cárcere, visto que suas regras e leis escravizaram o homem e dilaceraram a alma. Com efeito:

A segunda natureza das estruturas do homem não possui nenhuma substancialidade lírica: suas formas são por demais rígidas para se ajustarem ao instante criador de símbolos; o conteúdo de suas leis é por demais determinado para jamais poder abandonar os elementos que, na lírica, tem de se tornar motivos ensaísticos; tais elementos, contudo, vivem tão exclusivamente à mercê das leis, são a tal ponto desprovidos de qualquer valência sensível da existência independente de tais leis, que, sem estas, é inevitável que eles sucumbam ao nada. (TdR, p. 63)

Nesse sentido, para Lukács, há uma clara separação, formatada pelo rumo do mundo, entre a experiência concreta do sujeito real por um lado, e a experiência de sua alma, por outro. Na experiência do sujeito com o mundo real, o mundo exterior está convertido em estado de ânimo, numa redução assaz atroz na qual a ação do sujeito torna-se nada mais que uma manutenção de estruturas que lhe são estranhas e indiferentes. Tudo não passa de uma relação com coisas e sua multiplicidade existente. Ora, há nessas coisas uma “identidade de essência do sujeito contemplativo com seu objeto” (TdR, p. 65) e, dessa forma, o próprio sujeito torna-se estado de ânimo, ou melhor, coisa.

Por outro lado, na experiência da alma, na experiência de uma interioridade fechada e voltada a si mesma, a interioridade ganha vida própria e somente os elementos no seu interior são elementos para os quais, por assim dizer, vale a pena lutar⁴⁶. A “disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível” (TdR, p.67) e de tal forma irreconciliável que a alma em si mesma torna-se grande e trabalha com seus próprios atributos. Desse modo, o surgimento do herói romanesco, para Lukács, dá-se “quando interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra” (TdR, *ibidem*). Por isso, a relação ética que se dá no romance é a tentativa de: entre a multiplicidade de coisas existentes, escolher algo e criar um valor por meio de uma obra, um todo coeso e abstrato, que aponta diretamente para o dilaceramento existente e a falta

⁴⁶ Nesse sentido, o comentário de Tertulian (2008 p. 113) é cabal: a dissolução da epopeia e o aparecimento do romance são explicados por uma modificação na “topografia transcendental do espírito”. Os tempos modernos viram o desaparecimento da “totalidade espontânea do ser”, o aprofundamento da falha entre a contextura das relações sociais objetivas (o Estado, a família, a profissão etc., em suma, a “segunda natureza”) e as aspirações morais da alma. O prosaísmo burguês estabeleceu seu império onipresente. O indivíduo vaga continuamente à procura da “pátria transcendental” perdida, mas encontra por toda parte um “mundo da convenção” cada vez mais plano e mais *prosaico*. A tensão entre as aspirações do indivíduo e a objetividade reificada do mundo constitui o princípio gerador da nova forma épica.

de sentido no mundo. Nas palavras de Lukács: “No romance, a intenção à ética é visível na configuração de cada detalhe e constitui, portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária”. (TdR, p. 70)

Como anteriormente assinalamos, para Lukács, toda forma artística na modernidade define-se pela dissonância metafísica da vida, o resultado de seu esforço por equilibrar-se entre os complexos elementos para sua configuração é a totalidade perfeita em si mesma. Entretanto, na forma do romance, a dissonância ganha ineditismo justamente pelo dado histórico-filosófico de seu surgimento, ou seja, com a fuga da imanência do sentido e, como consequência, o mundo tornar-se um cativeiro cujos desejos da alma não mais ganham respaldo em nenhuma de suas estruturas, o aspecto formal do romance exige que a ética lhe adentre em cada aspecto configurativo. Em virtude disso, o romance agora questiona as próprias estruturas que o originou e, assim, revela-se como conhecimento não apenas dessas estruturas de mundo alheias ao homem, como de sua própria estrutura, isto é, do romance.

Desse modo, “a conversão em forma do fundamento abstrato do romance é a consequência do autoconhecimento da abstração” (TdR, p. 72). A força impressa na forma do romance é o autoconhecimento da própria abstração que perpassa as estruturas do mundo, como também da própria abstração inerente a forma literária. Sendo assim, a configuração do romance só é possível através de uma sistematização abstrata. Se não há mais organicidade, se o homem converteu-se num apêndice de forças que lhe são totalmente estranhas, para Lukács, a única forma em que se imprime uma totalidade possível de indicar, pelo menos o que se perdeu, é o romance. Do mesmo modo, se a vida perdeu seu sentido imanente, somente a abstração em torno da alma impressa no aspecto configurativo do romance permite que se crie algo para além desse vazio herdado pela modificação da topografia transcendental do espírito.

Dessa forma, com a cisão entre o *eu* e o *mundo*, a forma romanesca detém em seus elementos uma abstração premente que, na sua intenção configuradora, jamais superará por meio da obra essa cisão. Esses elementos abstratos estão, por assim dizer, tão soltos das relações concretas que sua formatação incorre por vezes em vários perigos que já estão previstos por Lukács. Os perigos assinalados pela forma do romance se situam tanto no de passar de uma forma literária a outra quanto em tornar-se rebaixada ao nível de mera literatura de entretenimento. De modo que, para Lukács esse perigo só se pode combater na medida em que se tornarem evidentes e de maneira consequente a fragmentação e a incompletude da vida, cuja configuração do romance busca “ir além de

si mesmo no mundo” (TdR, p. 71). Isso significa dizer que o romance, ao mesmo tempo em que assumir a incompletude da vida, deve elevar-se além dela.

Por isso, para Lukács, o romance é a forma da virilidade madura, o romance é sinal de que o homem atingiu o saber sobre si mesmo e, com isso, reconheceu as distâncias existentes entre o seu desejo e a realidade concreta do mundo. Enquanto o herói épico caminhava aceitando a normatividade de seu mundo existente sem questionamento, e o drama situava-se à margem da vida, o romance segue erguendo dúvidas sob os atributos de seu tempo. O romance não aceita a normatividade sem questioná-la, e evidencia a falta de sentido do mundo. Ao mesmo tempo, o romance se lança corajosamente em busca do sentido perdido, o que significa “que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos de experiência subjetiva, uma resignação” (TdR, p. 71-2).

Entretanto, a forma do romance sempre deve equilibrar-se, pois qualquer entrega tanto a fragmentariedade do mundo quanto a aspiração utópica de querer resolver a dissonância pode romper sua forma e a totalidade se dissolver. Por isso, Lukács alerta que há sempre o perigo de “que a fragmentariedade do mundo salte bruscamente a luz e suprima a imanência do sentido exigida pela forma, convertendo a resignação em angustiante desengano” e, do mesmo modo, o perigo de que “a aspiração demasiado intensa [...] conduza a um filtro precoce que desintegre a forma numa heterogenia disparatada” (TdR, p. 72). Donde se conclui que o contrabalançar dessas forças é necessário para que se chegue ao fio condutor por onde o romance possa expressar sua forma, elevando-se à sua totalidade abstrata. Lukács, desse modo, apresenta-nos algumas características que os grandes romances possuem para manter esse equilíbrio.

A) A ironia.

A ironia revela a limitação e o alheamento entre as inconciliáveis esferas do mundo objetivo e do mundo da alma, que se apresentam no interior das obras romanesca. Não obstante, ela significa também a demonstração explícita das aspirações presentes na alma, que impregna com seus conteúdos o mundo exterior. Essa demonstração confere uma unidade dos polos antagônicos da vida, configurando um mundo unitário que converge no mundo interior do romance, sob o qual se desenvolve a ligação dos elementos alheios entre si, constituindo uma união puramente formal. Essa revelação do puramente

formal denota o sentido íntimo da ironia, que é a demonstração de que o alheamento e a hostilidade entre o interior e exterior não se superam, mas tornam-se, contudo, evidentes.

De fato, a ironia desdobra-se em ambas as direções. Ela apreende não apenas a profunda desesperança dessa luta, mas também a desesperança tanto mais profunda de seu abandono – o deplorável fracasso de uma desejada adaptação a um mundo alheio a ideais, de um abandono da idealidade irreal da alma em prol de um controle da realidade. (TdR, p.87)

Desse modo, o conteúdo da ironia, para Lukács, é definido por uma dualidade ética, que representa, por um lado, a ética da subjetividade criadora e, por outro, a objetividade normativa do sujeito da épica (TdR, p.85). A subjetividade criadora não é capaz de chegar ao eixo central dos objetos que configuram o mundo romanesco e, por isso, não é capaz de abandonar sua abstração interior, necessitando assim de uma autocorreção ética que pelo *tato* – como já vimos – mantém o equilíbrio de seus conteúdos. Há um efeito resguardado e estabelecido pela relação entre a ideia e a realidade, cuja síntese se resolve pela configuração. Em outras palavras, é o caminho do herói que resolve o problema da cisão estabelecida entre ideia e realidade, “não restando entre elas nenhum espaço vazio de distância que tenha que ser preenchido pela sabedoria consciente e conspícua do escritor” (TdR, p. 85-6).

Vê-se um perigo em adentrar o caminho da abstração, que é detido pela autoafirmação da incompletude mantida pela ironia. O desacerto eminente entre o mundo interior e o exterior é declarado como existente na ironia, motivo pelo qual ela corrige o que está fragmentado, (TdR, p. 76) entrelaçando as partes independentes e vinculando-as ao todo, donde a tendência de seu esforço para configurar com êxito a forma, revela a impotência do eu em estar no mundo e com o mundo. Assim sendo, revela ainda seu próprio limite, pois essa organicidade entre os vínculos das partes independentes ao todo é, nas palavras de Lukács, meramente conceitual.

Nessa pseudo-organicidade da forma romanesca, há uma fruição entre a continuidade homogênea dos desejos da alma, que adere a uma descontinuidade heterogênea do mundo frente a esses desejos. A disparidade dos momentos entre o desejo da alma e o mundo na obra romântica leva a uma contingência em que as partes independentes dos momentos da vida do herói tornam-se mais independentes. Ao tornar-se independente, os momentos desse herói acabam por adquirir consistência e, por vias disso, insere-se num todo criado pelo valor que ele imputa as suas escolhas. Por isso, essa contiguidade pseudo-orgânica exigida pela forma do romance, segundo Lukács, necessita de um “significado composicional-arquitetônico”, no seu esforço de unificação, “seja

como iluminação por contraste do problema, como as novelas de *Dom Quixote*, seja como inserção preludística de temas ocultos [...] como *Confissões de uma bela alma*” (TdR, p. 77). A estrutura arquitetônica do romance insere tais partes como significação relevante para o entendimento do todo⁴⁷, isto é, como tradução do caminho que esse herói faz no interior da obra.

Entretanto, a disposição arbitrária sob a tentativa de inserir as partes independentes da vida num todo significa que a existência da própria obra jamais tenha justificativa em si mesma. Ela precisa então ser justificada para além de si, ou seja, evidencia em si mesma a cisão existente na vida mesma, em que a descontinuidade heterogênea acaba por tornar clara a falta de sentido do mundo. A contingência, analogamente, revela que há necessariamente um estado de fato, em que essa separação entre o eu e o mundo estão revestidas pelo tato irônico da composição formal, por isso, exteriormente, em sua forma o romance traz consigo o elemento biográfico.

Desse modo, a linguagem do romance se revela irônica porque o traço biográfico ergue para si um Eu que se desenvolve como centro configurador da obra. Assim, pode-se pensar que Lukács enxerga em termos de ironia do romance, o sentido de um eu abstrato que reúne em si todos os elementos do mundo. Entretanto, na linguagem problemática do romance, essa mesma união de elementos heterogêneos indica somente um dispositivo formal e abstrato que revela suas próprias limitação e incompletude. Motivo pelo qual a ironia assume-se como pressuposto dessa forma inacabada que é o romance. Uma das passagens de Hegel em sua *Estética*⁴⁸, comentando o sentido fichtiano de ironia, é esclarecedora a esse respeito:

Fichte estabelece o eu e, na verdade, o eu total e constantemente abstrato e formal, como princípio absoluto de todo saber, de toda razão e conhecimento. [...] esse eu é por causa disso em si mesmo completamente simples; por um lado, nele são negados toda particularidade, determinação e conteúdo – pois todas as coisas sucumbem nesta liberdade abstrata –; por outro lado, todo conteúdo que deve valer para o eu somente é estabelecido e reconhecido pelo eu.

Não obstante, a ação do herói desde o início se vê impedida de concretizar-se, e nisso consiste a própria ironia da forma romanesca: sua demonstração da falta de sentido

⁴⁷ A respeito de *As confissões de uma bela alma*, sua autonomia frente aos outros livros da obra, demonstra pelo menos implicitamente, como as partes relativamente independentes tornam-se mais independentes e, por isso, acabam em adentrar ao todo. A autonomia conferida n’*As confissões* nada mais faz do que abrir caminho a Meister para sua tão penosa e, por vezes, desastrosa formação. Assim, também pode ser vista parte das novelas narradas em *Dom Quixote* cujo caráter arbitrário delas apesar de independente da história cujas aventuras e o fim poderiam ser obtidos sem elas, surge para calçar o caminho do desajeitado e louco herói e assim inserem-se no todo. Ambas as obras serão discutidas mais à frente.

⁴⁸ HEGEL, F. *Cursos de Estética I*. São Paulo, Edusp, 2001 p. 81.

da vida concreta, e, para além disso, sua malfadada tentativa de encontrar esse sentido alhures, tudo isso permite uma autocorreção da fragmentariedade imposta, permitindo à forma erguer-se. Isso implica, para Lukács, necessariamente, que as ideias transfigurem-se em fatos psicológicos cuja subjetividade impregna o mundo com sua aspiração e torna-se um fim em si mesma. Nesse divórcio entre ideal e mundo, entre realidade e busca de uma nova realidade, vê-se que o ideal impele uma crítica dessa mesma realidade. Assim, ambos, ideal e realidade concreta, chocam-se e, nos termos de Lukács, a subjetividade é autoaniquilada.

B) O aspecto biográfico

Por isso, a forma do romance surge com um pressuposto do eu que se traduz em seu aspecto biográfico e, ao mesmo tempo, demonstra a limitação desse eu face ao mundo. Na composição do romance, o seu herói com filtro portador da essencialidade perdida, ou, ainda, de um demonismo ético, carrega um substrato de valores que é significativo às ideias que lhe são superiores. A apresentação, que detém um caráter biográfico desse herói, é a síntese aberta e oscilante, por um lado, entre um modo de perceber, por meio de sua experiência, as coisas das quais sua relação é sempre podada, sempre estéril, e, por outro, mas, de mesmo modo, torna-se incapaz de alcançar, mesmo que lute com todas as forças de sua alma, a “perfeição utópica-imanente” (TdR, p. 77), sendo, pois, exatamente isso que lhe confere um caráter essencialmente biográfico cuja organicidade só pode revelar-se fracamente a partir do centro configurativo de sua vida.

Já ficou implícito que o grande problema enfrentado pelo homem moderno emerge quando o mundo real e o concreto não mais exprimem clareza, quando há um total rompimento entre as ideias e o mundo, e as ideias tornam-se ideais a serem buscados. Sob a efígie das estruturas normativas e sua consequente normatização da vida, o homem moderno adentra ao mundo como uma criatura de sua própria criação, sendo este limite posto pela esfera da vida concreta, que sufoca a própria tentativa de efetivação da ideia.

O mundo circundante do indivíduo, no entanto, é somente substrato e material de conteúdo diverso das mesmas formas categóricas que fundam seu mundo interior: o abismo intransponível entre realidade do ser e ideal do dever-ser tem de constituir, portanto, a essência do mundo exterior – ao material diverso correspondendo a mera diversidade estrutural. Essa diversidade revela-se com máxima clareza na pura negatividade do ideal. Enquanto no mundo subjetivo da alma o ideal está tão aclimatado quanto as demais realidades anímicas, embora pareça rebaixado ao nível destas e possa, por esse motivo, destacar-se imediatamente, inclusive como conteúdo positivo, o divórcio entre realidade e ideal no mundo circundante do homem revela-se apenas na ausência do ideal

e na autocrítica imanente da mera realidade: no autodesvelamento de sua nulidade sem ideal imanente. (TdR, p. 80)

Desse modo, é por meio da reflexão que esses objetos ganham vida ao serem relacionados internamente na forma romanesca. Ai está, segundo Lukács, a exigência formal e justificativa do romance. Sua objetivação salta sobre o dilaceramento, permitindo buscar no simplesmente existente juntamente com a subjetividade a ligadura de sua forma, exatamente aquilo que como resultado lhe imprimira a relação das partes com o todo, por isso, “a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo” (TdR, p. 82).

A solidez aparentemente sem brechas da forma acompanhada pelo tom biográfico é resultado da colocação de perspectivas subjetivas e objetivas antagônicas que revelam a discrepância. Sumariamente, há o processo do autoconhecimento, pois, por certo na base configurativa, entre uma descontinuidade objetiva expressa na tentativa de captar o mundo exterior e a continuidade subjetiva expressa pelo desejo irrefreável da alma encontrar o sentido perdido, caminha-se da realidade vazia de sentido e heterogênea para a subjetividade que revela ao indivíduo o conhecimento de si mesmo.

Já se tentou demonstrar aqui que o mundo da convenção, o mundo das estruturas é antagônico ao da alma; o mundo adquiriu aspectos não apenas autônomos do homem com relação às suas estruturas como lhe impõe um dever convencional, enquanto a alma humana é sufocada. Por isso, para Lukács: “Tanto as regras de coabitação social como deveres convencionais deviam apagar-se diante dos imperativos da humanidade absoluta, ‘não social’ ou ‘supra-social’, reconhecida como única instância suprema”⁴⁹.

Com o autoconhecimento, o ideal encontrado na esfera vital do romance, no interior da obra, irradia-se. O encontro com o ideal pelo autoconhecimento constitui o vislumbre do sentido, vislumbre este tão fugidio como brasa em fim de fogueira. Se no resultado é vislumbrado o sentido, o caminho romanesco vislumbra também seu próprio limite, pois a discrepância entre o imperativo da alma e o imperativo normatizante das estruturas sociais não é superado e nem poderia ser, porquanto nele se enfoca o sentido simplesmente como obra, enquanto a vida sob efígie de um mundo contingente e arbitrário segue seu livre curso.

Assim sendo, a integridade da configuração da forma do romance é o penhor a pagar, para revelar-se a triste cisão e apenas o vislumbrar de sentido que logo se apaga,

⁴⁹ TERTULIAN, *Ibidem*, p. 112

mas sobre isso diz Lukács: “é o máximo que a vida tem para dar” (TdR, p.83). O romance encerra, então, o caminho em que toda uma vida humana sob o céu desventuroso da constelação moderna, encontra o autoconhecimento e, como consequência, observa com clareza a falta de sentido da vida num mundo, por assim dizer, caduco.

Esse preceito utilizado por Lukács serve para demonstrar como a forma biográfica se insere na relação configurativa do romance, estabelecendo um paralelo com a epopeia, dito de outro modo, como a esfera biográfica revela “a grande diferença entre a ilimitação descontínua da matéria romanesca e a infinidade contínua da matéria da epopeia” (TdR, *ibidem*). Eis a processualidade do romance: uma descontinuidade contraposta à continuidade da epopeia. O romance apresenta-se como uma forma inacabada que não encontra nenhuma completude, e, ao mesmo tempo, expressa a situação moderna.

Ora, anteriormente se salientou a alteração histórico-filosófica que propiciou o surgimento do romance, alteração que se faz na topografia transcendental do espírito. Nesse sentido, essa ilimitação descontínua não pode ser abarcada por completo no interior da obra. Ela parte da contingência do mundo, “do meramente existente” e, somente por meio da forma, a ilimitação paradoxalmente encontra limites. Há, então, o que Lukács chama de má-infinitude, posto que, quando converge para forma, o romance lhe transfigura os traços, revestindo abstratamente a separação entre o eu e o mundo.

Por isso, só nesse sentido é que a biografia supera essa má-infinitude: primeiro, porque as experiências possíveis do herói problemático estão limitadas à extensão do mundo; segundo, porque as experiências são organizadas pela delimitação das personagens no interior da obra, que rumam em busca de sentido, o que faz com que “a massa descontínua e heterogênea de homens isolados, estruturas alheias ao sentido e acontecimentos vazios de sentido receba uma articulação unitária” (TdR, p.82), cujos elementos são vinculados ao herói, determinando sua vida e seu aspecto biográfico.

Sendo assim, o caminho do herói e sua permanência num ritmo básico apontam sempre para um limite que está posto pelo princípio e pelo fim do romance. Isso quer dizer que, embora se inverta com naturalidade essa ordem, o romance limita-se ao problema que aparece em seu caminho: “ele indica, no entanto, justamente por meio dos pontos onde se inicia e acaba”; não obstante, ele indica a mesma ordem independente das mudanças que são efetivadas, mantendo uma tendência sempre presente de “desdobrar o conjunto de sua totalidade épica no curso da vida que lhe é essencial” (TdR, p.83) .

Segundo Lukács, “com resultado do começo e fim, o romance encerra o essencial de sua totalidade” (TdR, p. 84), os objetivos numa e noutra esfera ganham nele unidade

que, contudo, só é visível na experiência desse indivíduo problemático cuja forma deve manter o equilíbrio. A discrepância assinalada entre o mundo do meramente existente e a imperiosa vontade de conferir a esse mundo um sentido impõe ao herói o isolamento, “o indivíduo torna-se mero instrumento, cuja posição central repousa no fato de estar apto a revelar uma determinada problemática do mundo” (TdR, p.84-5). O fundamento pelo qual se move e se integram essas esferas na configuração do romance é a ética da subjetividade criadora, em outras palavras, o papel cabe aqui ao escritor. Entretanto, essa ética tem de ser superada em prol da objetividade normativa do criador épico, o que quer dizer que não cabe ao escritor lançar mão da objetividade em prol de sua subjetividade pois, caso isso se dê, a forma está rompida. É nessa tensão que o conteúdo determinará o equilíbrio sob o qual se desenrolará a trajetória do herói.

O escritor se vê diante de duas prerrogativas que animam sua reflexão como indivíduo criador: primeiro, a tentativa de configurar reflexivamente o destino com seu ideal de vida; e, segundo, considerar o valor de sua escolha, e o que ela tem a oferecer para a realidade concreta. E, por isso, Lukács diz: “esse ter de refletir é a mais profunda melancolia de todo grande e autêntico romance” (TdR, p. 86). Disso ecoa o quê, para Lukács, confere ao escritor: sua ingenuidade.

Primeiro, o escritor busca desesperadamente o equilíbrio de reflexões que oscilam e se suprimem, ou seja, ergue uma estrutura subjetiva em que as reflexões são aquilo que indicam o mover-se das personagens para depois, com a objetividade arrematada no interior da forma, tornar possível a configuração. Se antes os modelos eram dados de maneira evidente, tal como na grande epopeia, agora, o sujeito criador tem que, por assim dizer, escalar um alto cume cujos pensamentos e reflexões têm que se ligar à objetividade existente e autonomizada de seu próprio mundo. Eis aí sua grande melancolia e, a um só tempo, “a virilidade madura do romance”.

A melancolia surge da experiência real de que a voz da interioridade da alma foi abafada, e que é impossível buscar no mundo concreto um sentido claro e sem equívocos. A virilidade madura contida no romance surge, por sua vez, da ampla visão que se tem de que a exigência literária de se opor à vida não passa de uma mera quimera. Em relação à epopeia, vê-se, pois, um salto na orientação da topografia transcendental do espírito.

Isso resulta da exclusão da visão ingênua e passível de aceitação do mundo, mesmo porque o mundo moderno é bem adverso daquele. Nesse sentido, “a dialética estética das formas literárias exposta no estudo de Lukács é a projeção de uma meditação

ininterrupta sobre a condição humana em suas diferentes hipóstases históricas⁵⁰”. Em *A teoria do romance*, Lukács demonstra várias passagens em que vão se articulando mudanças no espírito humano, cujas obras são sínteses desses processos. O “drama do espírito⁵¹” se desenrola com mudanças qualitativas que refletem a relação da alma com o mundo, o interior com o exterior, cuja possibilidade de enxergar essas mudanças se dá no interior das obras. A filosofia da história n’*A Teoria do Romance* é, então, uma investigação sobre o desdobramento do espírito humano, que irá culminar no problema moderno, no romance, na cisão entre a vida interior e a exterior. Como nos diz Tertulian (2008 p. 113):

A dissolução da epopeia e o aparecimento do romance são explicados por uma modificação na “topografia transcendental do espírito”. Os tempos modernos viram o desaparecimento da “totalidade espontânea do ser”, o aprofundamento da falha entre a contextura das relações sociais objetivas (o Estado, a família, a profissão etc., em suma, a “segunda natureza”) e as aspirações morais da “alma”. O prosaísmo burguês estabeleceu seu império onipresente. O indivíduo vaga continuamente à procura da “pátria transcendental” perdida, mas encontra por toda parte “um mundo da convenção” cada vez mais plano e mais prosaico. A tensão entre as aspirações do indivíduo e a objetividade reificada do “mundo” constitui o princípio gerado da nova forma épica

O homem na modernidade, o herói da forma romanesca, pergunta-se mais sobre si mesmo e, à medida que vai se reconhecendo, mais e mais um abismo se abre debaixo de seus próprios pés, ou melhor, mais e mais se dá conta de que a vida, tal como está, tornou-se inessencial. Todavia, essa luta travada no âmbito da literatura, por sua vez, nada mais faz que maturar sua visão de que nela, essa luta é perdida. Assim, tal reflexão apresenta-se de maneira paradoxal e dolorosa: primeiro, é dolorosa quando os heróis do romance sucumbem ao crer que a poesia pode se opor à vida; e, segundo, a sabedoria contida nessa ação de negar o mundo tal como está permite vislumbrar a importância dessa luta frente à dura realidade concreta. Nesse sentido surge o demonismo para Lukács.

⁵⁰ TERTULIAN, op. cit. p. 107.

⁵¹ Essa é uma expressão que tomamos emprestada de Tertulian.

2.4 O Demonismo

Para Lukács, o romance é a forma da virilidade madura porque, diferentemente da epopeia e do drama, na qual os deuses caminhavam lado a lado com seus heróis e lhes indicavam o caminho, no romance, o homem, agora solitário, desvenda o caminho pelos tropeços de seus pés, não há Deus em canto nenhum que possa lhe sustentar pelas mãos. Entretanto, há uma força viva e eficaz que, embora não consiga penetrar o mundo, permanece junto ao herói romanesco. Aqui é onde Lukács elucida a bela característica peculiar ao romance: quando os deuses desaparecem, nos seus lugares ficam aqueles que foram banidos ou não subiram ao poder das alturas, aqueles cuja força exprime o essencial; contudo, essa força fica interrompida num mundo alheio e indiferente no qual seu portador, o portador da essencialidade no interior de sua alma, vaga com ela, mas sem nada poder alterar.

Eis aí a característica do *demonismo* do romance: uma aspiração pela essência presente na alma que somente dela se ocupa. Assim, o anseio desse indivíduo problemático para encontrar sua pátria transcendental é tão forte que o leva a percorrer todo um mundo de lutas e contradições em busca de sentido, porquanto “para essa alma todo caminho leva à essência, ao lar, pois para essa alma sua individualidade é a pátria” (TdR, p. 89). Nesse sentido, encontra-se um tom religioso e profano em Lukács, no sentido de que a religião propicia um religar-se às estruturas cindidas do interior da alma e do exterior mundano.

Num ritmo variável, a psicologia do herói é a demoníaca, definindo-se pela percepção de que o sentido imanente da vida não mais penetra a realidade do mundo. Isso, entretanto, não impede o herói de ir buscá-lo, traçando a configuração da obra a partir de sua individualidade. Com isso, demonstra-se implicitamente o momento histórico-filosófico da perda de imanência do sentido, uma vez que, sobre suas estruturas internas, refletindo as estruturas externas, vislumbra-se que a comunidade da união entre os homens fora perdida. A junção entre interioridade e aventura funciona como apoio de mobilidade descontínua⁵², assumindo valor na própria interioridade, ou melhor, é a

⁵² A mobilidade descontínua pode ser entendida como a própria trama no interior do romance, que encerra em si movimentos nada hierárquicos ou homogêneos, o que, contudo, não nos impede de ir desnudando as características do herói e enxergar o seu mundo circundante. Para que essa seja efetivada, faz-se necessário que a própria interioridade faça suas escolhas e revele o caminho pelo qual seguir.

interioridade que dita as aventuras ao sair em busca do autoconhecimento e, por meio disso, tenta encontrar sua essência.

Por isso, Lukács nos diz: “Súbito descortina-se então o mundo abandonado por Deus como falta de substância, como mistura irracional de densidade e permeabilidade”. Sem Deus, quem dita as regras para a vida é o próprio herói com sua interioridade, cuja alma guarda o essencial. O herói, tal como o demônio, conhece o que é essencial, o que pode indicar um sentido, em suma, o caminho para o paraíso. Assim, e não à toa, o húngaro encerra: “o que antes parecia o mais sólido esfarela como argila seca ao primeiro contato com quem está possuído pelo demônio” (TdR, p. 92), pois, nesse mundo em que a essência não está mais presente, a putrefação de uma vida sem sentido é desmascarada e posta à prova por quem está possuído pelo demônio.

Com efeito, “a ironia do escritor é a mística negativa dos tempos sem Deus”, é a recusa imediata de uma situação em que o inessencial adentrou por todos os poros da vida real e concreta. Mas, para além dela, é o próprio desdobrar-se em manobras que se exprimem na configuração e apreendem “nesse não-querer-saber e não-poder-saber, o fim último, a verdadeira substância, o Deus presente e inexistente” (TdR, p. 92-3). Os homens que se inclinam para a imanência do meramente existente sofrem um choque quando a força do demonismo lhe comprova a falta de sentido de suas ações.

Não obstante, ainda lhe é demonstrada a liberdade com relação a Deus, e, ao mesmo tempo, como essa liberdade é estritamente dependente dele. Já que a relação dos homens é transcendente e assenta-se na redenção, o encontro constitutivo com o objeto lhe revela o conhecimento viril e nada ingênuo da própria configuração das coisas, esfarelando tudo o que havia de sólido para o indivíduo. Assim, “a realização do normativo na alma ou na obra não pode dissociar-se de seu substrato, do presente [...] sem pôr em perigo sua força mais própria, seu encontro constitutivo com o objeto”. (TdR, p.94).

Nesse sentido, para Lukács, a ironia é a objetividade do romance, porque demonstra uma essência quando esta não mais existe, quer dizer, demonstra a ausência de essência e trivialidade de uma vida cujo sentido não mais a penetra. Assim, a ironia se insurge contra o nada que é, por assim dizer, a putrefação de uma vida sem sentido. A ausência de Deus no mundo objetiva-se no romance como sendo seu sintoma, nele se admite a tônica moderna da perda do essencial. Aqui, o homem não tem mais laços que o unem à comunidade. Por isso, o herói romanesco representa o serafim decaído, a única figura que pode clarear a desordem objetiva e subjetiva e tentar, diga-se de passagem,

sem sucesso, entrelaçar seu eu ao mundo. Nisso está a ironia de que já tratamos, pois é através dela que se demonstra “a plenitude divina do mundo abandonado por Deus” e, ao mesmo tempo, vê-se, ao longe, sobre distâncias incalculáveis, a pátria perfeita e perdida, como uma lembrança, um ideal da razão e do dever-ser da alma.

Assim, a liberdade do escritor perante Deus adquire dois significados no pensamento lukacsiano: primeiro, o próprio Deus adentra a configuração da forma romanesca como resíduo, um artifício, e, nessa postura, já se evidencia a capacidade demoníaca, numa irônica posição. Isso só é possível porque o próprio homem normativo adquiriu sua liberdade com relação a Deus. Segundo, a existência de Deus só pode ser relacionada normativamente para arrematar o aspecto interior da obra. Isso evidencia, porém, que implicitamente as estruturas sociais alheias ao homem revelam-se como uma criação da abstração moderna, sem respaldo nas correntes concretas da vida, e, sim, atrela-se ao sentido de redenção provindo de Deus.

Por isso, tanto obra quando normatividade tem liberdade com relação a Deus, contudo, dele são dependentes. Não obstante, essa dependência frente a um Deus que se tornou ausente do mundo traz grandes problemas para o dever-ser da alma e para o próprio labor estético que constituem a forma romanesca. Ambos estão ligados mais à transcendência do que a força vital da imanência que se busca depreender. Com relação ao romance, esse aspecto é guiado justamente pela liberdade que na,

imanência vazia, ancorada apenas na experiência do escritor, e não ao mesmo tempo em seu regresso à pátria de todas as coisas, é somente a imanência de uma superfície que recobre as fissuras, mas que nem sequer como superfície pode reter essa imanência, e também como tal tem de tornar-se lacunosa. (TdR p. 95)

Por isso o romance eleva as categorias formais em sua configuração e, ao mesmo tempo, coloca o escritor e seu herói como medida desse mundo. O próprio escritor torna-se o deus na falta de Deus, apontando, assim, as razões inessenciais e a falta de sentido do mundo real. O romance eleva-se, portanto, como a representação objetiva de um mundo frio, vazio e contingente, do qual o homem se tornou sua quimérica criatura.

Sendo assim, a onipotência do mundo das convenções e normas burguesas faz com que somente aquilo que está nos recônditos da alma torne-se capaz de ecoar sua vontade obstinada, configurando uma vontade imperiosa que vai contra os decretos e leis desse mundo. É na forma do romance, que com seus traços cambaleantes, o escritor vai, aos poucos, demonstrando em que medida esse mundo tornou-se alheio ao homem. Como resposta, a segunda natureza, essa força que surge com um herói problemático, vai

possibilitando a fundação de uma *segunda ética*, que está, a bem dizer, contraposta a essa normatividade arbitrária imposta pelo mundo alienado.

Portanto, se o mundo social não oferece à alma seus desejos, a segunda ética será aquilo que, insurgindo-se contra esse mundo inessencial, apontará seu sentido, porém completamente destacado da concretude real. Obviamente esse percurso na própria história do romance não faz parte, para Lukács, de uma hierarquia cronológica, mas vai surgindo de maneira histórico-filosófica, e seu ponto culminante é Dostoiévski ao fim de *A teoria*, quando Lukács apresenta este autor como um novo epos. Nas palavras de Machado (2004 p.58):

Até que ponto os fundamentos dessa ética metafísica estariam localizados fora da forma estético-literária é difícil de determinar, pois esta não tem nada a ver com uma ética do dever, como Lukács entende a ética kantiana. Uma ética sistemática e abstrata como a kantiana impossibilitaria a apreensão da “realidade da alma”. A segunda “ética”, conforme a terminologia das *Anotações sobre Dostoiévski*, seria construída de formas estéticas. Como se fundamenta uma tal ética, eis a questão. Na verdade, um paradoxo.

Essa segunda ética, como resposta a segunda natureza, aparece assim como um problema indissolúvel que, não obstante, o próprio Lukács não lhe deu prosseguimento. Contudo, retomaremos esse ponto problematizando-o na última parte desta dissertação, quando analisaremos Dostoiévski e *Os Irmãos Karamázov*. Por enquanto, passamos a Dante.

2.5 Acerca de Dante

Sem dúvida alguma, a presença de Dante em *A teoria do romance* guarda uma peculiaridade singular frente a todas as obras e os gêneros literários que permeiam o livro. Essa peculiaridade reside no fato da obra de Dante ser fruto inescapável de sua situação histórico-filosófica. Segundo a interpretação de Lukács, a obra de Dante fica no limiar de um implícito sentido de transição para o romance. Com isso, percebe-se que, apesar do filósofo húngaro jamais demarcar o período histórico que opera as diversas metamorfoses no surgimento dos gêneros, há uma mudança geral na comunidade humana que se assinala em Dante e vai, pouco a pouco, determinando que um retorno à era da perfeita imanência do sentido é impossível.

E, assim, o tom nostálgico presente n' *A teoria do romance* não é uma busca, por assim dizer, do paraíso perdido, e sim uma demonstração concisa daquilo que se perdeu, ao mesmo tempo em que ergue uma subvertida ação contra o mundo burguês. O sentido interno da obra é, então, progressivo, e jamais regressivo, como escreveria Lukács tempos depois:

A teoria do romance não é conservadora, mas subversiva por natureza, ainda que baseado em um utopismo fortemente ingênuo e totalmente sem fundamento: a esperança de que uma vida natural digna do homem pudesse florescer da desintegração do capitalismo e da destruição, considerada idêntica àquela desintegração, das categorias econômicas e sociais sem vida e negadoras-da-vida⁵³.

No ensaio *O espírito burguês e a arte pela arte*, presente em *A alma e as formas*, de 1909, Lukács ilumina o sentido de nostalgia que, a bem dizer, nada tem em comum com a nostalgia que perpassa de maneira implícita toda sua obra posterior; mas, ao mesmo tempo, dela se aproxima e a toca na medida em que nasce da mesma insatisfação com o mundo burguês. Segundo Lukács, a insatisfação da vida presente é a enunciação clara de uma nostalgia do homem problemático, são os elementos próprios da vida burguesa que determinam essa insatisfação e corroboram intensivamente para que o espírito anticapitalista de Lukács se forme.

Como ele mesmo assinala no livro anterior: “essa existência burguesa não possui em si nenhum valor” (AeF p. 101), e a conseqüente falta de sentido na qual a perfeição da obra não é mais uma forma da vida, mas fica aquém dela, traz como resultado uma

⁵³ LUKÁCS, G. *The Theory of the Novel*. Londres: Merlin Press. 1971. p. 20.

nostalgia, por assim dizer, saudosista. Em suas palavras “a nostalgia é o rousseanismo da consciência do artista (AeF p. 99)”. Contudo, bem assinala Lukács que esta nostalgia é um sentimento de fuga frente à força aterradora e onipresente do mundo externo e sem sentido, de modo que a consciência artística sempre volta-se à era perfeita.

A *teoria do romance*, porém, guarda em suas linhas a nostalgia, mas não no sentido de retorno para uma era perfeita, e, sim, no sentido de denunciar como o mundo moderno fora convertido num cárcere suprimindo qualquer sentido à vida. Assim, o modo dramático, como é abordado o desenvolvimento dos gêneros literários até o surgimento do romance, assinala a negatividade de Lukács, que, numa leitura despercebida, pode imputar um sentido nostálgico de retorno, quando este é na verdade um combate.

Aliás, toda nostalgia em sentido rousseuniano foi por Lukács amplamente criticada. Na *Teoria do romance*, esse sentimento nostálgico verte-se em batalha, motivo pelo qual se pode afirmar que há um fundo de progressão na análise e que a nostalgia serve tão somente para demonstrar o que perdemos. Ressalta-se essa característica porque se percebe na análise lukacsiana sobre Dante um elo que se liga a uma transitoriedade “progressiva⁵⁴” para uma nova forma.

Lukács, analisando o importante papel de Dante, diz: “pela primeira e última vez, o mundo voltou a ser uma circunferência perfeita”. Com as obras de Giotto e Dante, em Wolfram de Eschenbach e Pisano, em São Tomás e São Francisco, pode-se vislumbrar um sentido palpável, uma totalidade cuja Igreja ergueu sob seus pilares uma nova pólis. Se isso se dá, essa totalidade abarcável com as vistas, embora suprima o abismo com todo o seu perigo, mantém “as suas trevas, sem nada perder da luz sombria”. O mundo obscuro sob o qual o peregrino Dante caminha, atrela-se à unidade metafísica perfeita que expressa a todos, quer dizer, Dante é apenas um modelo do qual sua unidade já é expressão de um mundo.

Esse mundo é o da Igreja, o da alma pecadora, que, certa da redenção, vislumbra a possibilidade de fazer descer o paraíso à Terra, assim “o apelo à redenção tornou-se dissonância no perfeito sistema rítmico do mundo e possibilitou um equilíbrio novo”. E, nesse sentido, o caráter da redenção impresso pela Igreja faz com que a redenção possua, nesses termos, a promessa de modelo ético-metafísico que se torna visível na configuração da obra dantesca e possibilita que “o caráter incompreensível e eternamente inacessível do mundo redimido” seja trazido para perto, ao alcance da vista. Nos termos

⁵⁴ Esse termo é usado aqui somente para indicar que o retorno a uma era perfeita está na obra lukacsiana, desde o início barrado.

lukacsianos: “a estética volta ser metafísica (TdR p. 35)”. Contudo, vale ressaltar que, para Lukács, Dante representa o último passo dado em direção à consolidação da forma romântica, em outras palavras, o último passo em que o mundo prosaico e alheio ao sentido torna-se o senhor da vida. O romance nasce quando o sentido imanente à vida se perde de uma vez por todas.

Desse modo, segundo Lukács, a imanência de sentido à vida em Dante é ainda presente e atual, contudo, somente no além ela é visível, sendo, portanto “a perfeita imanência do transcendente” (TdR p. 59). É no mundo do além que aqueles pecadores que se encontram nas orlas circulares do inferno e do purgatório estão ligados entre si por um vínculo inquebrantável cujos destinos comuns tornam-se a união de todos com essa pátria. O momento disso pode ser observado desde o início, quando o poeta se perde e adentra o mundo divino.

Nesse sentido, pode-se entender que a situação histórico-filosófica de Dante já estava sendo ameaçada por forças que o faziam transcender do mundo concreto ao divino. Isso denota a acuidade de Lukács em perceber que o mundo da vida cotidiana já continha elementos pelos quais a imanência de sentido não mais existia. Assim sendo, a entrada de Dante no mundo divino sob a ajuda de Virgílio apresenta-nos o percurso de um caminho digressivo e progressivo. Digressivo porque, já em Dante, há uma recusa implícita ao mundo pela perda de imanência, e progressivo porque marca uma transição a uma época determinadamente diferente. Cada personagem é um fragmento na pátria do além, que sob sua voz desolada ou triunfante ergue a representação do destino; por sua vez, este destino não é ainda o de uma subjetividade, mas o de uma comunidade no além. Além disso, sabe-se que as vozes, arrependidas ou não, na passagem de Dante, são os arquétipos sociais e nunca sujeitos.

Por isso, cada voz é um canto, um destino único, mas que, não obstante, une-se aos outros pela própria condição comum que esta pátria transcendental lhes impõe “cada homem e cada acontecimento é somente parte de uma sinfonia que ressoa diretamente [...] do conjunto de homens e acontecimentos” (TdR, p.58). É esse o sentido de balada que Lukács dá ao referir-se a Dante: “o conhecimento de Dante transforma o individual em parte integrante do todo, as baladas em canto de uma epopeia, mas é apenas no além que o sentido desse mundo torna-se imediatamente visível” (TdR. p.59).

E, nesse sentido, o mundo concreto de Dante sob a égide da nova pólis, a Igreja, faz com que todos se reconheçam e, por isso, o mundo torna a ser, pela última vez, uma circunferência perfeita. Assim, essas vidas, esses personagens em Dante resistem a uma

“realidade que a eles se fecha”, sua individualidade torna-se objetiva e o princípio configurador é sistemático. Desse modo, no plano da composição das baladas em canto, o emaranhado de vivências é hierarquicamente ordenado, o que, para Lukács, é uma superação daquela independência “épica das unidades orgânicas” (TdR, p. 59).

Esse é o triunfo de Dante, a vitória de sua arquitetura – e, nesse caso, muito bem disposta, no mundo divino presente n’*A Divina Comédia* – sobre a organicidade da épica. Nesse quesito, Dante se situa a meio caminho entre epopeia e romance, a sua arquitetura erguida triunfa sobre a organicidade epopeica porque, agora, o indivíduo já se reconhece sem aquela ingenuidade da grande épica, há algo no mundo do poeta que ascende o fim de uma situação histórico-filosófica e remonta a uma nova situação.

No mundo de Dante, a inessencialidade começa a tomar forma e vai ganhando todos os aspectos da vida cotidiana. A segunda natureza já começa a ser uma potência desintegradora da essência e do sentido da vida, motivo pelo qual o sentido é buscado transcendentemente. As personagens de Dante, contudo, ainda em sua, por assim dizer, individualidade objetiva, apresentam uma particular nota musical que somente é decifrável com a conclusão de todo percurso. Dito de outro modo, as personagens carregam em si o próprio canto que sempre é subsumido pelo resultado da união de todos.

Há, portanto, em Dante, duas características que se sintetizam: primeiro, os pressupostos da épica nele estão imersos no que se refere à imanência buscada no além, esta retorna ao mundo real como sentido presente cuja totalidade é engendrada pela arquitetura em sua configuração, o que somente em Dante deu certo, na visão de Lukács. E, segundo, há também pressupostos do romance, visto que a individualidade é saliente e já se volta contra um mundo cujo horizonte começa a ser permeado pelo inessencial. Essa dupla característica em Dante é visível, porém, sua síntese converteu-se em epopeia⁵⁵ na medida em que “a disjunção terrena entre vida e sentido é suplantada e superada pela coincidência entre vida e sentido na transcendência presente e vivida” (TdR, *ibidem*). Assim, o edifício arquitetônico de Dante dispõe de uma hierarquia na qual a experiência de seu herói é “a unidade simbólica do destino humano geral” (TdR, p. 59-60). Por isso,

A totalidade do mundo dantesco é a do sistema visível de conceitos. Justamente essa aderência sensível às coisas, essa substancialidade tanto dos próprios conceitos como de sua ordem hierárquica do sistema, é que permite a completude e a totalidade tornarem-se categorias estruturais constitutivas, e não regulativas, que faz com que a marcha através do todo,

⁵⁵ Nisso também concorda Jaeger (op. cit. p. 65): “*A Divina Comédia*, de Dante, é o único poema da idade média que desempenhou papel análogo ao de Homero, não só na vida da sua própria nação, mas até de toda a humanidade. E isto por uma razão semelhante. O poema de Dante, embora condicionado pelo tempo, eleva-se, pela profundidade e universalidade da sua concepção do Homem e da existência”.

embora rica em emoções, seja uma viagem bem guiada e sem perigos, e não uma peregrinação tateante rumo ao objetivo; o que possibilita a epopeia numa situação histórico-filosófica que já impele os problemas às raias do romance. (TdR p. 70)

Esse é o motivo pelo qual a crítica de Lukács se dirige para o autor de um épico alemão como Wolfram, pois qualquer tentativa de criar uma totalidade épica como a de Dante vai inevitavelmente fracassar pela mudança da situação histórico-filosófica. Não por acaso, salienta Lukács: “os versos de Wolfram ou Gottfried não passam de ornato lírico de seus romance, e o caráter de balada do *canto dos Nibelungos* só pode ser encoberto mediante a composição, mas não integrado numa totalidade que englobe o universo” (TdR, p. 60). Isso é impossível porque Lukács enxerga com clareza que o momento e o movimento de criação da obra de Dante é o ponto culminante de transformação do gênero que culminara na forma do romance.

A despeito da atmosfera romanescas, Dante, em seu princípio configurativo, caminha em direção ao romance. Em sua estrutura interna, contudo, entre o início e o fim, o que se destaca é “a decisão da vida essencial” (TdR, p.84) e não a essencial busca da totalidade, como é o caso do romance. Em Dante, a categoria biográfica não existe, mas ele já é um “peregrino”. O protagonista de Dante é uma unidade simbólica do destino geral, o que acaba por configurar um significado total de sua experiência através dos passos rumo à segurança da redenção no paraíso, ao passo que, no romance, a característica biográfica eleva um “indivíduo às alturas de quem tem de criar todo um mundo por sua experiência, e manter a criação em equilíbrio” (TdR, *ibidem*).

O que vale em Dante não é sua individualidade, é o vínculo simbólico com o destino humano; não é a demonstração de sua incapacidade de ter o desejo realizado, e, sim, a vida como significação simbólica de um destino que é demonstrado na transcendência de um mundo além, no qual todos são comuns. E, exatamente por esse mundo situar-se no além, Dante é o sinal vibrante da transição ao romance. Valendo acrescentar que é a última unidade metafísica possível. Enfim, chegamos à tipologia das formas romanescas e logo veremos como Dostoiévski, para Lukács, não figura entre nenhuma delas, mas, pelo contrário, aproxima-se estranhamente do mundo dantesco.

3. A TIPOLOGIA DAS FORMAS ROMANESCAS PARA LUKÁCS

3.1 O Idealismo Abstrato

A problemática da forma romanesca – como vimos – traz para dentro de suas fronteiras composicionais a situação do completo desterro transcendental do homem moderno. A ruptura do eu com o mundo, a falta de sentido impressa nessa ruptura e a condição de abandono herdada pelo homem denotam que nem deuses, nem pátria há para o sujeito problemático que daí surge. Nesse sentido, as fronteiras que circundam a configuração interna do romance apresentam seu enraizamento na dinâmica gerada pela própria situação histórico-filosófica do mundo e, nesse ponto, a ética torna-se visível, por isso: “o abandono do mundo por Deus revela-se na inadequação entre alma e obra, entre interioridade e aventura, na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos” (TdR p. 99).

Lukács estabelece, assim, duas formas de inadequação que estarão subjacentes a desenvolvimentos posteriores advindos da própria dinâmica de mundo, quais sejam: ou a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior (TdR, p. 99). O fato da alma ser mais estreita impelirá o indivíduo a buscar o essencial, o sentido perdido, por meio de sua própria visão ante as forças que se tornaram superiores e arbitrarias no mundo. Requer que a alma saia a campo e tente, com todo seu esforço, lançar luz, a partir do desejo da alma e sua realização, sem, contudo, enxergar a distância entre o ideal e a ideia, entre a forma de contemplar o mundo e o mundo em si mesmo. Eis a característica do idealismo abstrato.

O demonismo busca, nesse caso, demonstrar a falta de essencialidade e sentido, agarrando-se à própria ideia, ou melhor, “deduz do dever-ser da ideia a sua existência necessária”. É como se, a partir do interior da alma, surgisse uma espécie de ética demoníaca que se volta contra as estruturas sociais. Nessa alma há um mundo de imperativos que em nada se liga ao mundo concreto, é como se “o resultado de um feitiço fosse operado por maus demônios” (TdR p. 100). O herói escolhido por Lukács para, por assim dizer, assentar sobre o chão a peculiar característica do idealismo abstrato, não poderia ser outro que não Dom Quixote.

O referente do idealismo abstrato é necessariamente subjetivo, implica a prática do arbitrário em suas ações, pois choca-se diretamente com a arbitrariedade do mundo circundante. É um deslocamento da ação sob as erráticas conduções que o herói adota para sua vida. Analogamente, a estrutura do mundo concreto desaparece para o herói, motivo pelo qual ele desliga-se dela, enxergando dragões no lugar de moinhos: sem prejuízo do raio de ação dessa alma demoníaca, a, por assim dizer, ortodoxia⁵⁶ do desejo como imperativo se desfaz dos tormentos, implica que a alma ligue-se de tal modo ao seu ideal que nada no mundo possa indicar seu erro. Seu demonismo é tão extremado que “ação e reação [...] não possuem [...] nem alcance nem qualidade, nem realidade, nem direção ao objeto” (TdR, p.101).

Com efeito, o demonismo do estreitamento da alma expresso no idealismo abstrato é o ruir das distâncias que separam a mente demoníaca de seu ideal. O deslumbramento demoníaco rompe a distância entre ideal e ideia, entre psique e alma. Sua crença é inabalável e os contornos de sua configuração elevam o dever-ser interior como aquilo de mais prodigioso. Só depende desse dever-ser, desse respaldo ético de sua alma, aquilo que é mais necessário para sua existência. Sua ortodoxia mantida nos elementos de seu ideal convertido em ideia são, agora, os únicos elementos pelos quais a alma busca apegar-se em busca do sentido que sob nenhum aspecto se encontra no mundo. O amplo movimento da alma recorre à busca daquilo que para ela mesma tornou-se a realidade mais verdadeira, ou seja, a realidade da própria alma converte-se na única verdade aceitável, desligando-se radicalmente do mundo.

É um dever-ser interior que governa suas ações, por isso, o herói do idealismo abstrato “enxerga a falta de correspondência da realidade [...] como resultado de um feitiço nela (na realidade) operada por maus demônios”. Assim sendo, o problema que determina esse tipo heroico é que, para seu interior, não há nenhum problema e, como consequência, sua visão é a correta, seu desejo o melhor, e as barreiras que o impedem só podem ser fruto de um feitiço. Rompe-se, portanto, o espaço, a distância entre desejo e sua efetivação real, ou, ainda nas palavras de Lukács, há “completa ausência de senso transcendental de espaço, da capacidade de experimentar distâncias como realidades (TdR p.100)”. Além disso,

o conteúdo e a intensidade desse modo de agir tem por isso de elevar a alma à região da mais autêntica sublimidade e, ao mesmo tempo, reforçar e repisar a

⁵⁶ Ortodoxia deve aqui ser entendida no sentido *lato* do termo. Aplicamo-la a Dom Quixote pela caracterização que Lukács faz do idealismo abstrato, qual seja: de se aferrar a seus imperativos interiores e ignorar com força demoníaca o que se passa ao redor.

contradição grotesca entre realidade efetiva e imaginada – a ação do romance – em seu caráter grotesco. A natureza descontínuo-heterogênea do romance alcança aqui seu ponto culminante: as esferas da alma e dos atos, psicologia e ação, não possuem absolutamente mais nada em comum (TdR, p. 100)

Também é preciso ressaltar que mesmo mediante a absorção do ideal pela alma, este nada tem em comum com a própria ação. A ação estará distorcida porque a visão de mundo assim estará, de modo que o núcleo da ação empreendida pela alma repousa na definitiva separação com o mundo concreto. A legitimidade do dever-ser da alma, daquilo que o indivíduo problemático crê ser a realidade verdadeira, é um fator de deslocamento subjetivo que permite sua própria falta de identificação com o mundo. Assim, o idealismo abstrato faz com que a alma repouse “para além dos problemas, na existência transcendente por ela exigida”; logo, sua ação “transforma a alma em pura atividade” (TdR, p. 102).

Por exemplo, a busca da alma combina-se com o mundo interior no tocante àquilo que esta acredita ser o essencial, bem como há uma fluidez e uma abrangência de seu destino que se desenvolve sob o império de seu próprio imperativo, em suma, nada toca a realidade como é, mas como a alma julga que deveria ser. De outro ângulo, vemos que a fixação ortodoxa pelo ideal inclui sempre um arbítrio imperioso e uma busca de satisfação pelo seu dever-ser destacado do mundo concreto, que acaba por arrematar e dar continuidade às aventuras demoníacas do idealismo abstrato.

Com efeito, “em sua certeza íntima, nada a pode abalar, mas isso somente porque ela está enclausurada nesse mundo seguro” (TdR, p. 102). Os mesmos ordenamentos de sua ação são feitos “a um só tempo, espontânea e ideológica” no mundo interior da alma, pela sua vantajosa articulação sob o delírio que conseguem levar a efeito suas vontades. Por fim, as transgressões da alma no idealismo abstrato assinalam a impotência de seu próprio agir, sua conduta está sempre marcada pelo grotesco e se faz ao largo do mundo concreto. Este último, o mundo concreto com seus agentes, escarnece das ações empreendidas pela alma. Todavia, o movimento da alma rumo ao seu autoconhecimento, contém a sua própria medida, que é oposta ao mundo, o que implica uma perplexidade ante a falta de sentido nele existente. Por isso,

Da ambiguidade do mundo resulta também, no entanto, a intensidade com que ele age grotescamente ao largo desse mesmo mundo, tão logo nele ponha seus pés; a aparência da ideia desvanece ante o semblante ensandecido do ideal petrificado e a verdadeira essência do mundo existente, a organicidade autossuficiente e vazia de ideias, assume o posto que lhe cabe a primazia do universal. (TdR, loc. cit.)

A extrema valorização do ideal agora convertido em ideia demonstra o caráter divino desse herói e, ao mesmo tempo, aponta a inessencialidade da vida pela impossibilidade de sua ação em tocar as esferas concretas do mundo. Promovidas por interesses e inclinações da alma, as aventuras revelam a própria inadequação da alma demoníaca, isto é, demonstram a completa ausência de sentido no mundo que lhe é presente. Através da força presente na alma do herói, surge a distorção das ações e da maneira de enxergar o mundo. Diante da ineficiência da ação da alma ante essa visão distorcida, a realidade do mundo convencional converte-se num nada. Por isso, só há para o herói o imperativo de sua alma de modo que, “a sublimidade torna-se loucura, monomania” (TdR, p. 103).

Essa ambivalência entre a força da alma e o império da vida concreta carrega-se de um grande paradoxo que pode se aproximar de uma completa desintegração da forma romanesca. Em linhas gerais, a alma do herói pode se expandir de tal modo rumo à sua interioridade, numa rigidez psicologizante que a falta de contato com o mundo concreto pode impedir de nele ser indicada a falta de sentido. Fazendo assim com que a configuração do romance malogre e se degenere em mero entretenimento, como nos próprios romances de cavalaria à época de Cervantes.

Para Lukács, Cervantes e sua obra representam o grande equilíbrio mantido entre a má infinitude e a abstração, e é por meio do equilíbrio delas que Cervantes as supera. A configuração de Dom Quixote assinala o fim do mundo cavalheiresco, um mundo em que os ideais da cavalaria não mais penetravam, “o romance de cavalaria sucumbiu ao destino de toda épica que quis manter e perpetuar uma forma puramente a partir do formal, depois de as condições transcendentais de sua existência já estarem condenadas pela dialética histórico-filosófica” (TdR, p. 104). A lucidez de Cervantes determinou os aspectos configurativos da nova forma que surgia e não a suprimiu, antes acentuou nos traços de seu fidalgo a contradição paradoxal de profunda transformação, remediável somente pela força da loucura que adentrou a alma do herói. Esse é o apanágio quixotesco que evidencia com clareza a falta de imanência de sentido, ao mesmo tempo em que revela a perda da relação transcendente existente no romance de cavalaria.

Assim, sempre se tem em vista a natureza do humor de Cervantes, que de modo peculiar cumpre com uma crítica e põe sob o telhado a falta de sentido da vida. Ao fazer isso, pela expansão desarrazoada da alma de Quixote, para Lukács, Cervantes reencontra: “O caminho para as fontes histórico-filosóficas desse tipo formal”. A alma do engenhoso fidalgo denuncia, por um lado, o próprio fim histórico-filosófico do tipo de romance de

cavalaria⁵⁷, e, por outro, a própria condição de desterro do homem com a nova situação de mundo. Por isso: “a existência subjetivamente não apreensível e objetivamente afiançada da ideia transformou-se numa existência subjetivamente clara e fanaticamente segura, mas despida de toda relação objetiva” (TdR, p. 106).

Lukács deixa claro que, embora haja de fato uma superioridade do mundo frente às ações totalmente desligadas e desprovidas de efeitos na realidade concreta, o herói do idealismo abstrato caminha indiferente: há algo em suas ações que busca arrogar para si mesmo o divino, o papel de um deus “que no mundo abandonado pela providência” (TdR, loc. cit.) busca orientações em seu próprio interior. Como explicar a orientação dessas ações num mundo que lhe é indiferente? O valor da orientação do herói está em não reconhecer a primazia do mundo. Nas palavras de Lukács, “o mundo que ele tem de escolher como palco de suas ações é uma curiosa mistura de organicidade florescente, alheia a ideias, e de convenção petrificada das mesmas ideias que, em sua alma, desfrutam de uma vida puramente transcendental” (TdR, p. 102).

Desse modo, o reconhecimento da alma e o desconhecimento do mundo traduz a lei e o movimento da ação do herói do idealismo que positivamente busca o “paraíso existente da realidade feérica” e aguarda, à espreita, “uma palavra redentora” (TdR, p. 106). Assim, o mundo concreto, embora seja representado na configuração do idealismo abstrato negativamente, e isso é uma característica lograda por Cervantes, suas manifestações dos problemas histórico-filosóficos existentes em sua época são reveladas pela ação equivocada da realidade distorcida na alma de Dom Quixote. Este, para Lukács, situa-se na época em que o Deus cristão dá adeus ao mundo, o que implica que o desaparecimento de Deus impele a perda da substancialidade, de modo que, sem mais a manifestação de sentido para a vida, o homem busca apenas em sua alma encontrar o sentido e a substância.

Apesar dessa busca, o capricho do homem abandonado por Deus marca a trajetória do herói do idealismo abstrato, trazendo consigo um ponto central: embora se revele uma incondicional plenitude, demonstra suas deficiências palpáveis e notórias pelo desregramento e a distância que estabelece com o mundo concreto. A falha de sua busca interior se demonstra na *desarmonia* que denota uma precariedade impelida pela falta do

⁵⁷ Nas palavras de Tertulian (2008 p. 114): a grandeza de uma obra como *Dom Quixote*, a mistura de sublime e de grotesco na figura do herói, são devidas ao elo incorruptível com a pátria transcendental da “ideia” (a moral cavalheiresca e o ideal amoroso dos trovadores) no momento da grande confrontação com o novo mundo triunfante da prosa e do bom senso.

sentido presente no mundo. Assim, ao buscar esse sentido no interior de sua alma, o herói revela que, na realidade concreta, o sentido não mais existe, por isso:

Cervantes vive no período do último, grande e desesperado misticismo da tentativa fanática de renovar a religião agonizante a partir de si mesma; no período da nova visão de mundo, emergente em formas místicas; no derradeiro período das aspirações verdadeiramente vividas, mas já desorientadas e ocultas, tateante e tentadora. É o período do demonismo à solta, o perigo da grande confusão de valores num sistema axiológico ainda em vigência. E Cervantes, o cristão devoto e patriota ingenuamente leal, atingiu, pela configuração, a mais profunda essência dessa problemática demoníaca: que o mais puro heroísmo tem de tornar-se grotesco e que a fé mais arraigada tem de tornar-se loucura quando os caminhos para uma pátria transcendental tornam-se intransitáveis; que a mais autêntica e heroica evidência subjetiva não corresponde obrigatoriamente à realidade. É a profunda melancolia do curso histórico, do transcorrer do tempo, que se expressa no fato de as atitudes eternas e os conteúdos eternos perderem sentido uma vez passado o seu tempo: de o tempo poder passar por cima do que é eterno. É a primeira grande batalha da interioridade contra a infâmia prosaica da vida exterior, e a única batalha em que ela consegue não somente retirar-se do combate imaculada, mas também envolver seu próprio adversário vitorioso no brilho de sua poesia vitoriosa, ainda que sem dúvida auto-irônica. (TdR, p. 106-7)

Esse misticismo que Lukács detecta em Cervantes estabelece um sentido religioso que traduz a transição para a era do romance. Cervantes é ainda o último representante de uma tentativa de renovação do ideário, por assim dizer, nobre da religião. Isso significa que a aspiração por um ideal vivo se ergue não como possibilidade dada pelo mundo circundante. O que, em linhas gerais, já demonstra o desabar de uma era para a qual o sentido ainda era abarcável, mesmo que no além, como em Dante. E, nesses termos, podemos dizer que Cervantes é um herdeiro indireto do mundo dantesco. Agora, porém, aquela aspiração vivida e vivificante já está desorientada e oculta, ou seja, já é impossível realizar no mundo real algo digno, motivo pelo qual, apresenta-se a loucura.

O demonismo surge, quando aquela essencialidade se perde, e agora o herói demoníaco, tal como um serafim decaído, sabe onde ela está, mas jamais consegue alcançá-la ou indicá-la ao próximo. Desse modo, o demonismo em Lukács denota a perda da essência e sentido da vida, que somente por meio da ação daquele que está tomado pelo demônio pode ser expressa. Com efeito, a subjetividade demoníaca faz com que esse herói eleve-se e retire-se do mundo no qual vive, e, no seu lugar recoloque um mundo interior tomado por uma subjetividade religiosa de aspirações essenciais para sua alma.

Assim, a religiosidade e o misticismo cervantino assentam-se num mundo em dissolução, em franca mudança, no qual os valores pelos quais Dom Quixote luta, já nada tem em comum com esse mundo. Por isso, o heroísmo de Quixote torna-se grotesco e sua fé uma loucura. Por um lado, a alma é sua certeza íntima, puramente transcendental, a

alma é impelida à atividade numa ação voltada para o mundo, para aventuras; por outro, a alma do herói repousa fechada e perfeita em si mesma. Como uma obra de arte, Cervantes resolve na forma a relação entre divindade e loucura. E nesse caso o equilíbrio no idealismo abstrato efetiva-se na forma, por meio dessa relação entre uma tentativa épica de ser um herói dotado de um dever-ser essencial e sua impossibilidade de realização no mundo, que o expõe como um louco. Como nos diz Lukács, é a primeira grande batalha da vida interior contra o prosaísmo que toma conta do mundo, e, mesmo ante sua necessária derrota, cobre-se o inimigo de sua vitoriosa poesia. Portanto, sua autoironia é o saber de que o essencial não mais pode penetrar no mundo.

A autoironia se refere aqui à própria estrutura do idealismo abstrato, e, em geral, da forma romanesca como um todo. No idealismo abstrato, com a alma mais estreita que o mundo, impõe-se que as aventuras se articulem por meio de conteúdos distorcidos do mundo, e a coexistência dessa tensão, transfigurando-se em uma verdadeira batalha, como diz Hegel, entre a poesia do coração e a prosa das relações que ela impõe (TdR, p. 107). Do ângulo da configuração, o efeito da simultaneidade do domínio do demoníaco demonstra o próprio fluxo da vida em busca do sentido perdido. À medida que as façanhas avançam, a sensação do dilaceramento de uma alma generosa que em suas ações é grandiosa vê-se barrada pela indiferença do mundo e sua inessencialidade.

O ritmo quixotesco e a abrangência de sua alma, ao mesmo tempo em que nos envolve com sua poesia, denota o irrefreável avanço do mundo prosaico. No plano das aventuras que compõe a obra, crescem em demasia o desarranjo e a desventura de uma alma cercada por um mundo que se lhe mostra gigantesco e impenetrável. Eis aí, para Lukács, a autoironia do engenhoso fidalgo. Despe-se de Quixote toda relação objetiva, sua monomania configura-se num campo de loucuras em que o ato heroico carrega sempre a sina da ironia. A própria alma do herói sai a campo num desmedido sonho que se integra com naturalidade à esfera cindida da vida. Em outros termos, sua vida interior, ao lhe indicar o caminho, ignora a vida concreta, todavia, faz com que essa vida externa e concreta se integre a essas aventuras demonstrando as loucuras, na verdade, inerentes às estruturas desse mundo prosaico.

O pio heroísmo do herói busca as maravilhas perdidas e seu caminho é uma autorrevelação de sua impossibilidade que, paradoxalmente, possibilita a demonstração da total fuga do sentido da vida. Assim, a melancolia que suscita ergue-se na batalha em que, de um lado, se encontra a alma e, de outro, o mundo exterior, o que nos revela a plena sensação de perda. Essa batalha funciona como substrato de conduta do indivíduo

problemático, ora como exemplo de loucura, ora como clara demonstração da falta de abrigo em que a alma se encontra. Essa situação, longe de ser um defeito interno à obra, é o resultado artístico que Cervantes, segundo Lukács, logrou com maestria e, por isso: “Dom Quixote como, aliás, quase todo romance verdadeiramente grande, teve de permanecer a única objetivação significativa de seu tipo” (TdR, loc. cit.)

Para Lukács, a tensão sustentada na obra permite-nos identificar o seu momento histórico-filosófico, de forma que o critério de aventuras, a loucura do herói para a qual sua alma converteu-se em fortaleza, não é mais nem menos que a estrutura captada por Cervantes que *emanava do paradoxo de seu tempo*. Ponto no qual se diferencia de todos os demais que irão se apropriar da forma como algo puramente artístico. Isso assinala e detecta a frutífera tensão única na obra de Cervantes. A alma de Dom Quixote estreita-se por voltar-se a si mesma e, por já nada poder alterar na realidade concreta do mundo, volta-se a si mesma porque o mundo já está se tornando o mundo das convenções e do prosaísmo; o mundo nada apresenta de essencial a esse herói demoníaco, sua ação orientada pelo dever-ser advindo da alma, representa a última tentativa de resgatar a religião. Portanto, no idealismo abstrato para Lukács, Cervantes é único, o que não implica dizer que essa forma, enquanto forma artística, não tenha frutificado, e os dilemas paradoxais no interior das obras subsequentes não tenham existido, como segue:

À medida que o mundo se torna cada vez mais prosaico, à medida que os demônios ativos abandonam a cena dos combates, deixando a uma massa informe a resistência surda contra toda interioridade, surge o dilema para o estreitamento demoníaco da alma: desistir de toda a relação complexa com a vida ou de suas raízes imediatas no verdadeiro mundo das ideias (TdR, p. 108)

As mudanças operadas pelo afastamento em relação à vida torna-se uma célula do dispositivo que irá configurar novas formas romanescas. Ao perder toda relação com a vida, salta-se uma personificação que somente poderá agarrar-se a “a pura esfera essencial do drama” (TdR, loc. cit.), especialmente no caso de Kleist, como nos alerta Lukács: “a tentativa artisticamente tão relevante de Kleist em *Michael Kohlhaas* mostra o quanto, para a situação do mundo da época, a psicologia do herói tinha de se converter em pura patologia individual, a forma épica em novelística” (TdR p. 109). Com a repetição e a monomania voltada aos ideais da alma, a realidade do idealismo abstrato torna-se uma realidade dramática que permite fechar o círculo configurativo sob o qual se move o herói.

Entretanto, se assim é, na obra de Cervantes isso não ocorre, pois os reflexos desse mundo na obra iriam barrar a ação e tornaria a psicologia de Quixote uma patologia. Isso significa que aquilo que garantia o equilíbrio na obra de Cervantes permitindo-lhe

configurar um todo pelo qual se indicava a falta de imanência do sentido a vida vai desaparecendo cada vez mais. Por isso, na medida em que, o agravamento dessa monomania e seu excesso de abstração perdem, aquele equilíbrio sadio torna-se um puro idealismo. Desacreditado, o prestígio dos heróis daí advindos, sua apresentação nas obras, só poderão ou culminar numa comicidade estéril, ou sucumbir ante a própria falta de vigor de seus ideais. Nesse sentido, Lukács compara Dom Quixote com o Marquês dizendo o seguinte: “[...] o Marquês de Posa vive numa forma inteiramente diversa da de seu ancestral, e os problemas do destino artístico dessas almas tão profundamente aparentadas não têm absolutamente mais nada em comum” (TdR p. 111).

O estreitamento da alma carrega o perigo de deixar dissolver a configuração perdendo a dimensão totalizante própria à épica. A presença abundante de ideias ultrapassa *de per se* a própria tênue ligação com a vida, que em Dom Quixote revela-se somente como uma inadequação entre o homem e o mundo, para depois expandir-se e dar arrimo à obra. Entretanto, a problemática aqui, que para Lukács segue a tradição do romance a partir do brilho de Cervantes, é, portanto, uma problemática tão prestigiosamente moderna, pois é a elevação da própria ideia como centro e o homem simplesmente como um acessório delas, ou seja, as próprias ideias são agora algo significativo em detrimento do homem e da vida.

Nesse ponto, há uma inversão que apresentara as características dessas obras; com o homem quase suprimido, a configuração desses romances só pode resultar em figuras grotescas, nas quais há completa ausência de ligação com a vida. Essa negatividade, diz Lukács, “requer um contrapeso positivo e [...] esse ‘positivo’ pode ser somente a objetivação do decoro burguês” (TdR, p. 112). Assim, se havia em Cervantes uma negação ao mundo moderno e sua clara denúncia, ao se constituir uma obra cujos personagens são acessórios de ideias, estes só podem manter-se com uma relação positiva em face do mundo burguês. Motivo pelo qual se rebaixa o seu nível e, embora não se rompa segundo Lukács, a unidade da forma romanesca, deixam por isso de transcender ou apontar para além do mundo burguês. Dito de maneira lukacsiana, as configurações de obras desse tipo deixam de transcender rumo à busca de sentido à vida. Por isso, assim se expressa claramente sua crítica a Dickens:

Eis aqui o fundamento artístico que faz dos romances de Dickens, tão infinitamente ricos em personagens humorísticos, parecerem em última análise tão rasteiros e pequeno-burgueses a necessidade de configurar como heróis, tipos ideais de uma humanidade que se acomoda, sem conflitos internos, à sociedade burguesa contemporânea e de envolver, em prol de seu efeito

poético, as qualidades requeridas para tanto com o duvidoso brilho da poesia, um brilho forçado ou para ela inadequado. (TdR, p. 112)

Ora, humor e sublimidade são características que possibilitaram a Cervantes uma totalidade épica. Em sua época, o afastamento resultante da presente inadequação entre o eu e o mundo era apenas a célula germinal e central da configuração de Quixote. Porém, o estreitamento passou a se tornar mais tenso e a incomensurabilidade de ideias não mais possibilitou que um novo Quixote surgisse, a não ser de maneira distorcida de si mesma, a não ser abandonando sua própria pungência capaz de apontar a inessencialidade do mundo burguês, conforme implicitamente Lukács sugere que Dickens o faça.

Em sua figura demoníaca, o humor do estreitamento da alma ou é o exagero distorcido da convenção ou sua peremptória negação, ao passo que com o desenvolvimento posterior desse tipo de romance, o positivo se converteu em “o poder de acomodar-se a ela” (TdR, p. 113). Por isso, o personagem do idealismo se manteve somente como forma artística claramente humorística, perdendo a sublimidade. Com efeito, a convenção cada vez mais presente e permeável a todas as esferas da vida tornaram as obras do idealismo abstrato cada vez mais rebaixadas ao riso nefasto. Se isso se dá por um lado, por outro, vale ressaltar que as comédias resultantes desse processo, para Lukács trilharam um caminho tão mais negativo do demoníaco humorístico que cada vez mais os desenlaces de suas tramas tornaram-se menos convencionais⁵⁸.

Nesse ponto, é preciso deixar claro que Lukács vê no idealismo abstrato uma forma dotada de vasto alcance, que inclusive liga-se aos desenvolvimentos contínuos da formação de novos tipos. O desacerto e a posição inadequada do homem moderno ante um mundo cada vez mais contingente – e nem por isso, menos normativo e de regras rigidamente estruturadas e aquém do imperativo da alma – reflete-se na configuração de cada detalhe da forma romanesca. O momento que propiciou o surgimento de Dom Quixote e fez ecoar sua lição evoluiu para um movimento que se mostra cada vez mais atroz para a alma e revela a triste relação de dissonância entre o eu e o mundo.

Todavia, nota-se que esse desacerto fez com que surgissem novas formas depreendidas de formas antecedentes, o que para Lukács fará com que o estreitamento da alma gere novas configurações que culminarão na comédia moderna ou mesmo na sátira. Em seus desdobramentos, o idealismo chega até Gogol, sendo que neste ainda há a possibilidade de desmascarar a convenção insípida justamente pelo combate do

⁵⁸ Nesse ponto, Lukács faz referências a Gogol.

demoníaco e seu humor. Já as comédias de Hauptmann ou Shaw, para Lukács, sucumbem frente à característica positiva de seu acomodamento perante o mundo burguês, deixando que somente a ideia guie o círculo que configura as obras⁵⁹. Nesse sentido, Balzac, como afirma Lukács: “trilhou um caminho totalmente diverso rumo a imanência puramente épica” (TdR, loc. cit.), nessa senda, vemos então que Lukács, considera Balzac fruto do idealismo abstrato.

3.1.1 Balzac, Pontoppidan e o Idealismo

Para Lukács, Balzac “trilhou um caminho inteiramente diverso rumo à imanência puramente épica” (TdR p. 113). Dessa maneira, entender sua distinção como idealismo abstrato pode ser de grande valia para compreendermos a problemática do romance europeu na análise lukacsiana. Já se demonstrou nesse trabalho que o demonismo do estreitamento da alma nasce quando a imanência do sentido à vida se perde, quando o mundo é abandonado por Deus, e o indivíduo tenta, sem sucesso, efetivar a essencialidade de seu interior no mundo exterior. Sua mentalidade apega-se à vereda direta para realizar o ideal que traz consigo, esquecendo toda e qualquer distância entre ideal e ideia.

Ora, se para Lukács Balzac trilhou um caminho diverso da maioria, isso significa dizer que, contrariamente aos demais, a característica subjetiva e psicológica, embora exista em Balzac, “é algo absolutamente último” (TdR, p. 113). Em qualquer obra de Balzac vê-se uma torrente de ações humanas que conduzem a trama e elevam-na a desfechos amplamente complexos. Para Lukács, essa ação é uma “ação humana essencial que se objetiva em feitos épicos” (TdR, 113-4). Desse modo, o amplo e homérico esforço balzaquiano de condensar o mundo de sua época nas ditadas linhas de sua sagaz pena, por certo o conduz a aprofundar a inadequação de seus personagens com o mundo, e isso, para Lukács em Balzac, “é levada à máxima intensidade” (TdR, p. 114).

Entretanto, essa inadequação profunda do homem com o mundo confunde-se – e talvez esse seja o sentido buscado por Balzac – com o mundo externo, ou seja, com a pura

⁵⁹ Segundo Lukács (ibidem, p. 113): “*a bilha quebrada* e *O inspetor geral* ainda podem fazer uso da antiga forma do desmascaramento; *A parisiense* – sem falar das comédias de Hauptmann ou Shaw – já é tão sem contorno e arremate quanto as tragédias contemporâneas que terminam sem morte”. Tais obras são de Heinrich Von Kleist, Nikolai Gogol e Henri Becque, respectivamente.

imanência da vida mesma, o que lhe confere, segundo o jovem húngaro, um efeito épico. “Assim é que essa inadequação demoníaca, essa série infinda de almas agindo fatalmente umas ao largo das outras, torna-se a essência da realidade” (TdR, loc. cit.). Sabemos que uma característica central na *Comédia Humana* é justamente os intrincados e inumeráveis personagens que percorrem toda uma vida, dando-nos não apenas a visão clara dos sujeitos em sua complexidade, como também a complexidade do mundo no qual acidentalmente moldam-se os destinos.

Com efeito, é dessa maneira que Balzac assegura uma homogeneidade paradoxal da matéria de seu romance “mesmo ante uma extrema heterogeneidade de seus elementos”. E é assim que o perigo a que outros sucumbem mediante a abstração é por Balzac superado. Segundo Lukács, a superação balzaquiana se realiza “pela grande concentração novelística dos acontecimentos e pela significação épica assim alcançada” (TdR, loc. cit.). Se Lukács considera Balzac um triunfo da forma que consegue apreender e apontar para a imanência do sentido perdido, conseguindo pelos meios composicionais arrematar o círculo configurador da épica, por qual motivo não vê nele uma superação peremptória da forma do romance?

A essa questão, duas respostas apresentam-se prontamente: primeiro, para Lukács, a vitória definitiva da forma de Balzac não está presente na *Comédia Humana* como um todo, mas em narrativas isoladas. Lukács enxerga que, embora haja a vitória da forma narrativa, há também uma unidade que encontra “um modo de manifestação perfeitamente adequado à essência mais íntima dessa matéria” (TdR, loc. cit.), cujo conteúdo é formatado pela grande épica o que fomenta a sua totalidade. Segundo, configurar uma forma cujos elementos da épica estejam presentes é a característica própria do romance que, para dar arremate final às aventuras necessita configurá-las num todo, com a diferença de que o romance é uma epopeia burguesa, portanto, não resolve e nem poderia resolver o problema da inadequação entre o homem e seu mundo circundante. Desse modo, para Lukács, o que formata o todo na obra de Balzac não é nascido da forma, mas sim a própria vivência dos milhares de personagens no qual o ânimo de cada ser, aí configurado, corresponde em essência à vida do mundo externo à obra.

Por isso, para Lukács, Balzac conquista uma vitória definitiva da forma, entretanto, vale ressaltar novamente, esta se dá somente em cada narrativa isolada. Há alguns pressupostos para Lukács que se apresentam imersos na obra como uma unidade; essa unidade, podemos entendê-la como um fio condutor que perpassa as diversas

histórias de *A Comédia Humana*. Isso significa dizer que, vislumbrada por Lukács, a obra revela aquela “recorrente aparição e imersão dos personagens no infinito caos de narrativas” (TdR, loc. cit.). Em linhas gerais, a unidade que Lukács pôde perceber no interior das obras balzaquianas é sua própria característica singular frente aos outros: “o da irracionalidade caótica e demoníaca”. E, àquilo que leva a uma vitória definitiva da forma é o conteúdo que preenche essa unidade que, segundo Lukács, é uma “totalidade do mundo”.

Para Lukács, porém, essa unidade não nasce puramente da forma, mas de uma vivência cujo fundamento de vida é comum e reconhecido, de que essa vivência corresponde à essência da vida atual. Isso nos leva a dois pontos: primeiro, essa irracionalidade é fruto daquela loucura insidiosa do estreitamento da alma, ou seja, quando a alma imediatamente suprime a distância que há entre seu ideal e a ideia, com uma grande diferença em relação a Cervantes, e vale ressaltar, que é o caráter estático da psicologia do herói balzaquiano. Segundo, o demonismo já é sua característica central, posto que, na ausência de sentido no mundo, eleva um sentido essencial que só é amparado pela sua alma, que demonstra essa ausência de sentido no mundo. Quanto ao caráter estático da psicologia do herói balzaquiano, para Lukács, isso se efetiva pelo estreitamento da alma que é dado invariavelmente como, *a priori*, abstrato. Nesse caso, um exemplo, talvez, sirva para ilustrar: do início ao fim n’*As Ilusões Perdidas*, Lucien sonha com a glória de se tornar um grande escritor, e mesmo mediante os revezes da vida, não se deixa demover dessa ideia e, assim, o caráter estático advém do imbricamento que há entre o herói e o mundo, por isso a psicologia é ínfima em Balzac.

Além disso, em Balzac, “o todo é apenas reunido”, e aquela má infinitude, característica em que periga malograr as formas do idealismo abstrato supera-se nessas partes isoladas (TdR, p. 115). Do mesmo modo, o que é epicamente configurado é somente o detalhe “sua totalidade assenta-se em princípios que transcendem a forma épica, em atmosfera e conhecimento, não em ação e heróis” (TdR, loc. cit.) e, exatamente por isso, para Lukács não pode ser perfeita e totalmente integrada. Assim sendo, Balzac afortunadamente consegue pôr em equilíbrio a aspiração demoníaca dotada de um dever-ser essencial para a alma, juntamente com sua impossibilidade de realização no mundo por meio das muitas narrativas e personagens. Contudo, “nenhuma parte vista a partir do todo, tem uma necessidade real e orgânica de existência; poderia ela faltar e o todo nada perderia” (TdR, loc. cit.). Por fim, apresenta-se, então, a diferença entre Balzac e Pontoppidan.

Para Lukács, as tentativas de Balzac ainda apresentam enquanto configurador de forma, um caráter estático da psicologia. É somente em *Lykke-Per de Pontoppidan* que a psicologia ganha posição central e é retratada em movimento e evolução. De fato, se analisarmos o personagem central de *Lykke-Per*, observamos que há realmente um dinamismo psicológico que o impele a efetivar mudanças, que tanto em David Séchard como em Lucien, de *As Ilusões perdidas*, não há. Em Pontoppidan, a tendência demoníaca da alma de seu herói separa-se de tudo que não esteja inteiramente vinculado ao seu ideal, o que, nas palavras de Lukács, manifesta a essência transcendental como objetivo último.

Assim, se em Dom Quixote como também nas obras de Balzac, há ainda um elemento positivo que fazia com que o demonismo se acomodasse, mesmo que de maneira grotesca e risível, às convenções, contrariamente, em Pontoppidan, “a unidade entre fundamento e objetivo permanece oculta” (TdR, p. 116). O estreitamento da alma manifesta-se de maneira totalmente negativa, uma vez que o mundo se lhe apresenta muito maior do que a alma. Nesse sentido, pode-se falar em estreitamento radical, sinal, para Lukács, de uma nova transição. Com efeito, a vida do herói direciona-se “rumo à pureza da alma”, e esse caminho conduz a um profundo fechamento dela em si mesma de modo que a ação do mundo e sua empiria resultam sempre vãs e inúteis.

Por isso a ironia de Pontoppidan está em permitir que seu herói triunfe por toda parte, embora uma força demoníaca obrigue-o a encarar as coisas que conquista como sem valor e impróprias, e abandoná-las tão logo as possua. E a curiosa tensão interna surge do fato de só se poder revelar o significado desse demonismo negativo ao final, com a consumada resignação do herói, para emprestar a toda vida uma clareza retrospectiva da imanência do sentido. (TdR, p. 116-7)

Revela-se, assim, que o dinamismo psicológico era meramente aparente, quer dizer, é como se todos os acontecimentos da vida do herói revelassem a incapacidade que o mundo inessencial tem para alterar o desejo dessa alma. Desse modo, Pontoppidan demonstra a profunda indiferença e falta de sentido na realização dos desejos da alma quando esses se relacionam com as formas normativas das estruturas do mundo concreto. Assim, o caráter dinâmico da psicologia ergue-se somente para dar uma aparência de movimento, que permite arrematar uma totalidade “de vida viva e dinâmica” (TdR, p. 117). Essa é a maestria de Pontoppidan para Lukács, ou seja, a ação ergue-se em detrimento de toda mera psicologia que, por isso mesmo, impõe-lhe um movimento de escolhas. Ao sair a campo e retornar, o caminho do herói revela-nos uma atroz aparência, demonstrando-nos como todos os desejos realizados nada tem em comum com a alma do herói. Tudo se desmorona ante o herói que identifica que tanto as estruturas de seu desejo

são frívolas, como também a força heterogênea do mundo contingente é estéril. Aliás, vale ressaltar, as estruturas dos desejos são frívolas porque compactuam com as estruturas concretas do mundo, revelando que tudo é aparente. Portanto, a alma isolada volta às costas de maneira resignada a todo o mundo, que desmanchada as aparências e lhe é totalmente estranho.

3.2 O romantismo da desilusão

Se o idealismo abstrato carrega uma tensão entre a realidade e o *a priori* da alma, no *Romantismo da desilusão*, encarnado nos romances do século XIX, a alma que antes era voltada a si, estreitando-se entre suas ideias, agora se alarga e estende-se numa realidade que lhe é inerente. Dito de outro modo, a alma “torna-se mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer” (TdR p. 117). Assim, no seu interior, a alma está repleta de conteúdos que entram em luta com a realidade concreta, demonstrando que esta já não lhe é suficiente. O que torna ainda mais potente aquela inadequação entre o homem e o mundo.

Dessa maneira, a interioridade agora não mais precisa buscar seus conteúdos no mundo, pois tais conteúdos já estão imersos em si mesma. E esses conteúdos da alma possuem uma realidade mais verdadeira que a realidade do mundo concreto, o que faz com que a alma torne-se autossuficiente. Para Lukács, há, portanto, o constante perigo da evasão, uma vez que essa vida, sendo capaz de produzir seus próprios conteúdos, tende a uma passividade que lhe é peculiar pela sua própria produção autossuficiente. Assim, se o idealismo abstrato carregava como característica, uma alma que sai a campo e precisa agir, contrariamente, no romantismo da desilusão, o corte característico da forma é outro: há uma forte tendência da alma a esquivar-se dos conflitos externos.

Do ponto de vista da interioridade, pode-se incorrer em erro se, acaso tratar-se essa característica demoníaca como simples escolha para a configuração do herói. Não se trata disso: para Lukács, essa configuração emerge necessariamente pela nova situação histórico-filosófica do mundo, no qual o contato dessa interioridade potente para se realizar só pode nascer em um mundo em que “tem de ser plenamente atomizado ou amorfo, ou em todo caso vazio de todo o sentido” (TdR, p. 119). Trata-se de um *a priori* concreto, no qual a autonomização das esferas sociais se evidencia e há uma completa alienação do homem junto à vida em comum. A autossuficiência desse interior, a experiência regida por esse incipiente contato com a realidade em tudo vazia de sentido, tem valor de insuficiência e inadequação geral para a alma. Mostram tais características que o mundo regido pela convenção produz uma intimidade maior da alma consigo mesma, e isso significa que “todas as objetivações da vida social, próprias as estruturas, perdem todo o significado para a alma” (TdR, loc. cit.).

É exatamente contra esse vazio do mundo normativo que a interioridade se volta, os conteúdos repletos de sua alma rompem terminantemente com qualquer relação com o mundo. A alma eleva-se e se situa num ponto em que, ela mesma autossuficiente, não mantém mais nenhuma relação com a normativa trivial que perpassa os poros da realidade concreta. Desse modo, qualquer luta já é por ela encarada como humilhação. Há uma discrepância aguda, na qual se reflete uma autossuficiência em que a realidade dos conteúdos de seu interior se torna mais vasta e essencial que qualquer relação com as estruturas da vida social.

Nesse sentido, uma pergunta se faz necessária: se há total perda com a estrutura da vida social, como pode o romance da desilusão ser configurado? A resposta que nos oferece Lukács é justamente apontar para a interioridade. Dito mais claramente, há uma interioridade épica que, no romantismo da desilusão, “realiza-se de um modo consciente e distante” (TdR, p. 120), nos quais os meios que poderão exprimir e configurar a obra serão os estados de ânimo e reflexão. Isso significa dizer que se buscam no mundo externo seus símbolos não em uma relação de oposição, mas demonstrando-os em toda sua falta de significação. Estado de ânimo e reflexão são os meios que possibilitam uma mediação, pois carregam em si mesmos uma positividade problemática e paradoxal com o mundo, sem os quais não se poderia configurar nem mesmo desenvolver a interioridade do herói.

Contudo, estado de ânimo e reflexão, ao tornarem-se os instrumentos de arrimo composicional do romance e ao voltarem-se para essa interioridade na qual esta não mais se volta ao mundo, podem acabar tornando-se um fim em si mesmos. Isso pode culminar na dissolução da forma, revelando o que Lukács chama de um problema estético: “mas esse problema estético é um problema ético em sua raiz última: a sua solução artística, portanto, tem como pressuposto [...] a superação da problemática ética que lhe dá causa” (TdR, loc. cit.).

Em sua origem, esse problema emerge de uma questão hierárquica na qual aquilo que vincula os elementos dispostos na obra, que perpassa o mundo objetivo e externo, subjetivo e interno, é ordenado buscando criar um valor ético abstrato por meio da forma, e esse é o problema ético da utopia. O rol de costumes que arrematam a composição no todo da obra levará para seu interior a possibilidade de se pensar num mundo mais essencial, a partir de uma vida que seja perfeita em si mesma. Conferindo alcance e harmonia, esse tipo heroico apenas pode se erguer acaso se mostre com clareza peremptória o seu fracasso e a ilusão de seu sonho. “Pois a aspiração utópica da alma só

é legítima, só é digna de tornar-se o centro de uma configuração do mundo, se for absolutamente incapaz de satisfazer-se na presente situação do espírito (TdR, p. 121).

Dessa maneira, os meios artísticos passam por uma conformação que lhes evidencia o presente papel de combate e inadequação. Assim, se por acaso essa inadequação se resolver na forma interna da obra, se por acaso o desenlace se mostrar otimista e positivo, denotará completa acomodação e apelo a uma realidade amorfa e sem vida⁶⁰. Resulta disso uma paradoxal articulação que diz respeito ao problema estético, qual seja: “a transformação de estado de ânimo e reflexão, de lirismo e psicologia em autênticos meios de expressão épicas concentra-se, por isso, em torno do problema ético básico, da questão da ação necessária” (TdR, p. 121-2). Uma vez eles agrupados, descrevem a configuração surgindo dela o tipo humano que leva a denunciar e contemplar o mundo contingente e vazio da segunda natureza.

Por isso, o tipo de herói configurado pelo romantismo da desilusão é um ser contemplativo. Seria o caso de observar como esse “recolhimento em-si” muda de acordo com o trajeto do mundo condensado na obra. Para Lukács, sua ação “hesitante e rapsódica” são capazes de mudar a feição de seu mundo. Em suma, “a sua tarefa é descobrir pela configuração, o ponto de contato da existência, do modo de ser necessário desse tipo, e do seu necessário fracasso” (TdR, p. 122). Os procedimentos que configuram e lhe dão os contornos não podem ficar isentos e, por isso, exibem a problemática utópica determinando-se pelo fracasso e malograr de sua tentativa.

Nisso reside o obstáculo “da pura configuração épica”. O herói implicado nessa configuração se torna, nos termos de Lukács, lírico-subjetivista, por um lado, pelo seu próprio recolhimento em si, isto é, sua subjetividade aparece mais presente e repleta de conteúdos que o mundo; já por outro, os seus desejos ante a falta de sentido lhe dão o fundamento de uma beleza que está por todos os lados, ausente da vida concreta. Assim, a lírica da alma aquece-se sob o fogo brando da falta de contato com a realidade e, não obstante, pela falta de interesse por essa realidade desligada de qualquer beleza e sentido. Por isso, sua utopia revela-se já de antemão um fracasso, e seu portador mostra-se um conhecedor de sua derrota. O dever-se no interior da alma novamente aparece como um monstro de várias cabeças, e o apelo que faz impede que essa saia a campo. O desenvolvimento histórico-filosófico, o drama do espírito recorrente na análise de

⁶⁰ Segundo Lukács (loc. cit.), essa aspiração, sem dúvida, pode ser satisfeita, mas sua satisfação denuncia-lhe o vazio interno na falta de ideias da configuração, tal como vem à luz, por exemplo, nos romances tão bem narrados de Walter Scott.

Lukács, denotou uma completa cisão; ao separar o dever-ser das estruturas de mundo e converter a humanidade em simples apêndice dessas estruturas, jogando-a no mundo frio da convenção, ressalta-se a relação de subserviência do homem com relação à lógica vazia e sem sentido do mundo⁶¹.

Assim, observa-se por que a relação dessa certeza ante seu mundo interior depende exclusivamente da própria consciência moral e do ânimo do herói. Seu desejo, enquanto aspirante a uma realidade mais verdadeira e a uma vida real plena de sentido, é logo impedido pela força impregnante do mundo das convenções. Em vista disso, sua essência e valor estão condenados à morte: “eis o porquê da postura tanto em face do herói quando do mundo externo ser lírica: o amor e a acusação, a tristeza, a compaixão e o escárnio” (TdR, loc. cit.) moldam um caráter que, no mundo, já é impossível de existir e sobreviver. Assim, uma conduta incompleta e voltada a si mesma contracena com um mundo circunstancialmente marcado pela falta de sentido.

Tudo isso evolui no palco da reflexão que anima o desejo e as ações, por assim dizer, castrados antes mesmo de sair à cena e de se levantarem as cortinas. Nesse espaço rarefeito, o modo de ser do herói configurado aponta profunda e diretamente para o problema ético do dever-ser. Surge, assim, um dever-ser mais amplo e ao mesmo tempo restrito; a alma alarga-se na postura ética da negação peremptória ao mundo e suas convenções. Portanto, esse indivíduo para quem a vida concreta, imersa na normatização e em atividades distantes da essencialidade, interrompe toda e qualquer relação com a vida verdadeira; diferentemente do herói do idealismo abstrato, não é mais “portador de mundos transcendentais”, e sim porta o valor em si mesmo. Eis o motivo pelo qual sua realidade interior torna-se mais valorosa que o mundo e amplia profundamente a inadequação entre o homem e o este. Podemos entender o romantismo da desilusão com uma característica mais madura em relação aos problemas do mundo circundante e com relação ao homem como seu produto.

O pressuposto e o preço dessa elevação desmedida do sujeito é, no entanto, a renúncia a todo papel da configuração do mundo exterior. O romantismo da desilusão sucede ao idealismo abstrato não apenas no tempo e na história, mas é também conceitualmente o seu herdeiro, o degrau seguinte, em termo

⁶¹ Lukács, nessa época, estava imerso e orbitando nas Ciências do espírito. Sua intenção crítica, já durante esses anos, consegue ver com uma lucidez ímpar para a época como a categoria de Simmel se revela na vida concreta e como será denunciada na forma romanesca e em especial nos romances da desilusão, nas palavras de Pachukanis (p. 18): “a categoria do dever-ser determina em Simmel um modo particular intransponível dessa ordem lógica mediante a qual nós pensamos o Ser, que se realiza como uma ordem natural”. O que quer dizer que, agora, o quadro humano se inverte e a lógica do dever-ser como se fosse natural submete o homem a essa natureza criada historicamente na qual sob todos os aspectos o homem perdeu o controle, o que cria em Simmel um abismo sob o qual o Ser acena do outro lado.

histórico-filosóficos, no utopismo *a priori*: naquele, o indivíduo portador da exigência utópica à realidade foi esmagado pela força bruta dessa última; neste, essa derrota é o pressuposto da subjetividade. Naquele, da subjetividade aflora o heroísmo combativo da interioridade, neste o homem obtém a habilitação para o herói, personagem central da criação literária, em virtude de sua aptidão intrínseca de vivências e configurar a vida à semelhança do escrito. Naquele, o mundo exterior devia ser recriado à imagem dos ideais; neste, uma interioridade que se aperfeiçoa como criação literária exige do mundo exterior que ele se consagre a ela como material apropriado à configuração de si mesma. (TdR, p. 123)

Assume-se, com efeito, que nesse desenvolvimento a forma romanesca liga-se diretamente à situação histórico-filosófica de seu mundo circundante. Lukács apresenta-nos as contraposições entre uma tipologia e outra, não somente como uma linha histórico-filosófica, como também o seu necessário imbricamento com o mundo circundante e suas relações estabelecidas por meio da forma. Isso posto, torna-se necessário considerar as características inerentes às contraposições dos tipos que assumem diferentes características no interior da obra e denotam um desenvolvimento histórico-filosófico dialético entre o idealismo abstrato e o romantismo da desilusão. O subjetivismo absoluto deste último naturalmente se eleva à consciência de que o *Eu* tem de si mesmo. Esse *Eu* imerso em sua interioridade contrapõe-se ao *Eu* do idealismo abstrato que se põe em ação no mundo e se enxerga como “fonte de todo dever-ser”, de forma que sua virilidade, ou melhor, o seu desenvolvimento enquanto reconhecimento de sua situação no mundo se lhe impõe o conhecimento de si como “o único material digno de sua realização” (TdR, p. 123-4).

Torna-se evidente que a constatação do *Eu* como fonte do dever-ser indica que em algum ponto essa categoria tornou-se autônoma frente ao mundo da convenção e suas estruturas. O homem, a partir dessa autonomização normativa, percebe que nada há no mundo que valha uma vida. Por sua vez, a normatividade como algo aceito e naturalizado também nada tem em comum o homem. Surge, pois, uma espécie de demonismo ético assinalado na visão do herói e seu dever-ser. Motivo pelo qual o alheamento existente entre o *Eu* e o mundo são traduzidos no Romantismo da desilusão como um elemento configurativo que se desdobra em si mesmo, ou seja, no Romantismo da desilusão, a “vida faz-se criação literária” (TdR, p. 124). O homem torna-se a um só tempo escritor e observador. Escritor de sua própria vida e observador de si mesmo, como uma obra de arte. Para Lukács, a dualidade suscitada entre o observador e o escritor é uma dualidade que somente pode ser expressa e se configurar por intermédio da lírica.

Pode-se, desse modo, definir o *romantismo da desilusão* como o desenvolvimento histórico-filosófico da forma que elevou o *Eu*, agora evidentemente maduro, para o nível mais abstrato e como um *a priori* concreto alicerçado nas estruturas sociais autônomas, mediando a relação de si com o mundo. A sua configuração pertence à certeza plena que o desejo como dever-ser da alma em assumir uma vida verdadeira está desde o início barrado pelo mundo das convenções que, mesmo lhe sendo indiferente, ainda assim impõe sua força. Por isso, essa dualidade – entre escritor e observador – possível de se configurar pela lírica, ao conceber o círculo com os contornos configuradores da totalidade no interior da obra, que revela a certeza inevitável do fracasso.

Não obstante, por esse fracasso o romantismo traz para si um ceticismo não apenas em relação com o mundo arbitrário e inessencial, mas também consigo mesmo. Sua recusa de ação e que se volta para o interior da alma é também incapaz de renunciar sua busca improvável de alcançar uma plenitude e desfazer-se dessa inadequação. Desse modo, o romantismo torna a alma incapaz de renunciar a sua busca. E esse herói se vê, assim, forçado, porque é a vida mesma que lhe impõe essa impossibilidade. A vida substancial e autêntica coloca-se numa relação de lutas e derrotas inevitáveis que, desde o início, são previsíveis.

Por isso, a totalidade e o sentido são exigências da imaginação, do rememorar, da tentativa de unidade, a busca interior em relação ao mundo da convenção é pura negatividade, cujo dever-ser da alma, uma ética demoníaca, volta-se contra essa exterioridade putrefata. Como resultado, a elevação do puramente psicológico detendo-se como portador da essencialidade denota sua própria insignificância, deixando claro o fundamento de sua própria derrota mediante um mundo com forças irresistíveis. Tudo o que circunda a forma do romantismo da desilusão é expressado pela certa derrota de seu herói: primeiro, isso se torna patente pelo isolamento da alma; segundo, esse isolamento é causa da própria situação que o mundo lhe oferece. Assume-se uma postura frente ao mundo que é motor desse isolamento, visando apontar que somente na “subjetividade imperturbada pelo exterior há existência” (TdR, loc. cit.).

Desse modo, o herói que daí emerge pode viver somente do estado de ânimo inerente à sua própria interioridade, tem que crer que do seu interior frutifica a essencialidade. Isso evidencia que qualquer relação externa pode comprometê-la, e é por isso que o todo do mundo o desvenda e o revela somente como um estado reflexivo cujas relações são puramente subjetivas. É importante observar que a interioridade, embora represente uma autossuficiência, é ineficiente frente às relações externas que, ao colidir

com essa interioridade, demonstram claramente sua fraqueza. A negação é então o caminho dessa alma: tudo tem de ser negado, tanto o mundo como a própria interioridade romântica.

Tudo tem que se situar naquele limite em que nem mesmo os conteúdos internos sejam positivos em relação ao mundo e, por sua vez, nem o mundo seja positivo em relação aos conteúdos dessa alma. Nisso, salienta Lukács, existe o grande perigo “da autodissolução da forma num desalentado pessimismo” (TdR, p. 125), pois a negatividade levada a termo pelo psicologismo no qual a única essencialidade é a própria alma pode dissolver e anular a própria forma. Toda forma, diz Lukács, “tem de ser em algum ponto positiva para como forma receber substância” (TdR, loc. cit.). O equilíbrio desses polos opostos, subjetividade e objetividade, portanto, é aquilo que permite configurar o todo da obra.

Temos, então, uma paradoxal situação no romantismo da desilusão: se, em sua necessidade configurativa, a alma vê-se desnuda quando o mundo revela sua nulidade reflexiva, como é possível que haja alguma positividade? Ora, para Lukács, a configuração do romantismo da desilusão impõe tarefas quase insolúveis para sua forma, isso porque as obras desenvolvidas com sua característica sempre sucumbiram ao buscar uma positividade que entra em choque e tensão com a negatividade de seu herói. Todavia, isso que aparentemente constitui seu fracasso é o que o torna mais forte; a sua própria desolação, a fragmentariedade da vida interior, a fragmentariedade do mundo circundante é o que permite alcançar a positividade e, dessa maneira, a objetividade épica.

Com efeito, o negativo imerso na forma do romantismo da desilusão é levado até as últimas consequências, o que permite revelar a positividade da ação heroica, pois esta última, em seu caminho, desnuda todas as relações humanas e mundanas de seu mundo sem sentido. Em outros termos, é impossível ao escritor querer dar uma positividade através de uma configuração que emergiu de um mundo completamente fragmentário e alienado. De modo que, qualquer personagem que resulte dessa intenção, somente demonstrará o desespero da falta de coerência interna à obra. Por isso, é a própria fragmentariedade do mundo externo que dá positividade do mundo interno à obra, o que irremediavelmente lhe traduzirá todos os traços e dará, segundo Lukács, a objetividade épica. Mas ainda há uma característica do Romantismo a ser discutida.

3.2.1 O tempo como *Durée* e a *Educação Sentimental*

É preciso sublinhar que, se a subjetividade se move num caminho de plena negação repousando sobre uma abstração, sua reflexão é o passo decisivo para canalizar os elementos dispersos num todo e configurar a obra. Desse modo, o tempo se infunde entre a ideia e a realidade, denotando grande discrepância entre os dois. O decurso do tempo é o elemento que afronta a subjetividade e se mostra mais e mais forte a ponto de tirar da subjetividade toda posse de seus conteúdos e de “impingir-lhes conteúdos alheios” (TdR, p.127). O tempo verte-se em pressuposto como membro de um relacionamento fundamental, que para o herói não são mais propriedades dos acontecimentos visíveis e sensíveis, e, sim, psicológicos, e, por isso, subjetivos. Nessa senda, estamos na ideia de *duração*⁶² bergsoniana que será fundamental para se entender o romantismo da desilusão em Flaubert.

A duração no romance implica que o esforço da reflexão que se desdobra pelos elementos constitutivos da realidade da alma transcorre no tempo real, o que eleva a noção conceitual de tempo. Para Lukács, a determinação conceitual do tempo não é conhecida pelo drama e há uma distinção evidente na epopeia entre a duração do tempo e o tempo como possuidor de uma realidade. Em princípio, pode-se observar o tempo presente na *Ilíada* e na *Odisseia* a partir de uma recondução dos eventos imanentes no interior da obra. Esses eventos vão da tomada de *Troia* ao retorno de *Ulisses*, mas, de nenhum modo, o tempo presente na epopeia é posto como uma duração. Isso quer dizer que as vivências de seus heróis não são transformadas de acordo com a passagem que fazem entre os vários

⁶² A respeito da duração no que concerne o assunto por nós tratado, Deleuze diz o seguinte: “A duração pura apresenta-nos uma sucessão puramente interna, sem exterioridade; o espaço apresenta-nos uma exterioridade sem sucessão (com efeito, a memória do passado, a lembrança do que se passou no espaço já implicaria um espírito que dura). Produz-se entre os dois uma mistura, na qual o espaço introduz a forma de suas distinções extrínsecas ou de seus “cortes” homogêneos e descontínuos, ao passo que a duração leva a essa mistura sua sucessão interna, heterogênea e contínua” (in: DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999 p.27). Vale ainda ressaltar que em Bergson podemos conceber a duração de duas maneiras; *duração homogênea* e *duração heterogênea*. Na duração homogênea, há a redução do tempo real animada pelo estado psíquico, que se utiliza de imagens relacionadas com o espaço físico e divisível. Nessa duração, o que é utilizado é a inteligência como método de decomposição de nossa trajetória ou da trajetória do objeto, que utiliza o espaço como referência para estabelecer a divisibilidade do tempo. Na duração heterogênea, o que há é a própria existência e seu decorrer corruptível, que acompanha, dessa maneira, o mundo concreto e real, onde a própria variabilidade de mudanças se efetiva e o movimento é regra. O sentido de duração adotado por Lukács para compreender o romance da desilusão tem muito mais a ver com a duração heterogênea do que com a duração homogênea, e isso é o que veremos adiante.

mundos aonde vão. “Envelhecimento e morte, o doloroso saber de toda a vida, também os homens da epopeia sem dúvida o possuem, mas só como saber; o que eles experimentam e como experimentam tem o venturoso desprendimento temporal do mundo divino” (TdR, p. 128).

A problemática fundamental do conceito de tempo, desse modo, só surge para Lukács quando o tempo torna-se constitutivo de uma força posta ao lado da vida interior. Por isso, o problema se dá quando a “vinculação com a pátria transcendental houver cessado” (TdR, loc. cit.). Com efeito, é no romance que o tempo como *duração* no sentido bergsoniano adentra a forma. O nexos existente nessa implicação se fundamenta no tempo como resistência orgânica que, preso numa vida sem sentido, faz a alma voltar-se contra essa vida, partindo em busca da essência perdida num olhar retrospectivo.

A irradiação do tempo surge e sua forma conceitual é resultante do caminho da subjetividade diretamente em oposição ao seu poder sutil e visível. Assim, o tempo como constitutivo da forma surge não na alma, nem através dos seus imperativos, mas de um puro transcorrer que é imanente e parte da organicidade presa à vida. O tempo é idêntico para todos os heróis que se encontram em sua órbita corruptora. Em vias disso, o tempo no *romantismo da desilusão* é aquilo que faz definhando tudo que é essencial⁶³. Assim, o tempo torna-se uma potência desprendida da subjetividade da alma e, como tal, é produzido separadamente de sua psicologia. Ligado à dimensão da vida empírica, todos os valores essenciais são por ele corrompidos, por isso, “a rispidez e todo o rigor vazio de ideias estão ao lado o tempo” (TdR, p. 129).

Para Lukács, o herói do romantismo da desilusão se coloca num combate entre o valor e o poder corruptor do tempo, isto é, entre a lírica e seus elementos subjetivos contra a ausência de ideias. A autoironia presente nesse tipo de romance volta-se contra a própria essência, que é arrasada pelo tempo. Busca imprimir a essa essência combatida pelo transcorrer do tempo um sentido que, na verdade, frente ao mundo e sua potência, revela-se ilusório. O sentido é o ideal para esse herói. Por isso, é o próprio ideal da interioridade que lhe constitui. Em linhas gerais, o herói busca rememorar o ideal da juventude, e se põe contra o decurso do tempo. E, assim, revela que esse ideal juvenil é quimérico e impotente frente a potência do próprio tempo.

⁶³ Segundo Machado (2008 p. 91): A *durée* é o decurso do tempo em que o não poder se conservar de uma subjetividade apátrida é fixado. A subjetividade trava uma luta em vão contra as formações sem ideia de um tempo não instável. A duração expressa a discrepância entre ideia e realidade. Apenas o romance pode representar essa vivência do tempo, melhor dizendo, configurar o decurso do tempo vivido de um indivíduo problemático.

Essa força do tempo pode ser entendida como uma realidade puramente empírica e, a um só tempo abstrata, que contrasta com o imperativo da alma, na qual se encontram o ideal e a busca da essência. Por um lado, nas formas do tempo, em expressões tal como normatividade, o especificamente humano ganha sua primeira manifestação objetiva, separada e real. Por outro, a sua característica abstrata ganha força, e somente pelo ato da reflexão impressa na forma, pode se ter clareza de como essa objetivação normativa na qual se expressam o dado abstrato e concreto investe suas forças contra os ideais da alma. Desse modo, se a forma acolhe o tempo, que é um princípio constitutivo da vida empírica, o próprio tempo torna-se nela uma possibilidade configurativa da forma. Isso porque o poder corruptor do tempo é tomado como pressuposto pela forma para a realização de seu própria valor.

Isso porque o tempo é a plenitude da vida, ainda que a plenitude do tempo seja a autossuperação da vida e, com ela, do próprio tempo. E o positivo, a afirmação expressa pela forma do romance, para além de todo desalento e tristeza de seus conteúdos, não é apenas o sentido a raiar ao longe, que clareia em pálido brilho por trás da busca frustrada, mas a plenitude da vida que se revela, precisamente, na múltipla inutilidade da busca e da luta (TdR, p. 130).

Lukács detecta que o romance reúne, por meio de sua forma viril e dialética, tanto a realidade constitutiva do tempo como também a forma ideal e subjetiva. Com o tempo constitutivo da forma, abrigam-se elementos que se conectam dialeticamente e permitem vislumbrar a falta de sentido do mundo da convenção. Dito com maior precisão, o tempo é responsável por permitir unir a abstração subjetiva com a realidade concreta, pois ele, em si mesmo, é o portador dessas duas esferas que se acompanham numa antagônica reciprocidade. Assim, na forma composicional do romance da desilusão, aparece a abstração subjetiva e ideal unida a uma realidade concreta e negativa dos valores dessa subjetividade. Por isso, “o tempo torna-se o portador da sublime poesia épica do romance” (TdR, p. 130-1).

O tempo tomou forma, e todos os apriorismos são dele vítimas; o ato da subjetividade no qual a transposição ideal enquanto forma pode ser consumada a partir de sua positividade constitutiva. Tudo ter de vir e ir para algum lugar faz com que brotem as experiências temporais no interior da obra, o que, para Lukács, é legitimamente épico. A forma do romance em seu desdobramento passa, nessa tipologia, pela constituição do tempo e sua relação constitutiva entre a subjetividade e objetividade. E, por isso, é a epopeia burguesa, pois, para lembrar Hegel novamente, une em si abstratamente por meio da forma, a poesia do coração e a prosa do mundo. E, nesse caminho o romantismo da

desilusão utiliza-se da esperança e da recordação “experiência temporais que simultaneamente ultrapassam o tempo” (TdR, p. 131).

É nessas experiências temporais que se cristaliza o abismo intransponível entre o Eu e o mundo. A lembrança aqui se debruça nas experiências anteriores, “feliz e ingênua” dos ideais juvenis, mas, ao introduzi-lo como constituinte da forma, nega-os por estarem condenadas a subjetividade e a reflexão. Dessa maneira, este ordenamento da forma e seu caráter de necessidade constitutiva do tempo não têm mais como raiz senão a unidade entre Eu e mundo, que, pelas consequências da cisão, força a experiência passada a vir à tona através da recordação e encaixar-se na unidade do mundo empírico e contingente sem que o sentido perdido possa ser retomado. Essa tentativa é, para Lukács, o mais perto que se pode chegar da essência num mundo abandonado por Deus.

Para Lukács, no romantismo da desilusão há uma obra em que isso transparece de maneira intensa frente a todas as outras: *A Educação Sentimental*, de Flaubert. Nela, a apreensão puramente negativa do tempo faz com que a separação entre a realidade exterior e a subjetividade não seja unificada. A expansão da alma é de tal modo gritante que, em sua subjetividade reflexiva, não há ponto de contato que permita uma convergência unificadora com a realidade. A vida interior, em sua atitude negativa, encobre a relação positiva, buscada por todas as outras obras representantes dessa forma de romance. Em contraposição a essas obras, a negação flaubertiana, em grau subjetivo, põe a nu a trama na qual se tece a aparência de unificação, pois esta só surge do fato de que a ideia e a realidade se fundem a partir do decurso do tempo em sua positividade formal. Isto é, a partir do momento em que a ideia busca resolver a fragmentação de seu mundo circundante.

O decurso do tempo em Flaubert mostra-se como negativo em todos os aspectos da vida de Fredéric. A interioridade tornou-se tão potente que o constitutivo tempo na forma só denota a desintegração tanto da fervorosa França, quanto da própria subjetividade passiva e as coincidências desagradáveis da história do mundo. A alma é tão fragmentada quanto o mundo. Por isso, e não à toa, Lukács dirá: “e não obstante, esse mais típico romance do século XIX [...] é o único que, com a desolação em nada mitigada de sua matéria, alcançou a verdadeira objetividade épica” (TdR, p132). Se toda forma precisa de uma positividade frente à possibilidade de, caso contrário, desintegrar-se, a positividade que há n’*A Educação Sentimental* refere-se a uma igualdade recíproca com sua época, que por todos os cantos é reconhecível: a alma é fragmentada tal como o mundo francês do século XIX.

Para Lukács, é o tempo que possibilita o triunfo flaubertiano, pois seu decurso unifica e homogeneiza os fragmentos heterogêneos colocando-os em recíproca relação. O tempo corrige a fragmentariedade e lhe imprime uma organicidade aparente. Um fato decisivo dado pelo tempo é que, sobre sua base, afloram personagens que não se enraízam, mas aparecem como um processo generalizado levado pela própria corrupção do tempo ligado à organicidade da vida. Nesses personagens que “não estão simplesmente mergulhados nesse devir” (TdR, *ibidem*), anuncia-se o próprio vazio de sentido e cisão, ou melhor, eles imprimem ao herói “a qualidade de sua existência”. Há, desse modo, um *continuum* vivo que se imbrica na própria dinâmica do tempo, e se desenvolve entre o surgimento e o aparecimento dos personagens. E, assim, nessa corrente viva e existente, não se vê nenhuma conexão viva e peremptória de união.

Por isso, não é a conexão e sim a separação desses personagens que caracteriza o decurso do tempo e sua homogeneidade imposta a essa heterogeneidade dinâmica. Assim, é o tempo que supera a casualidade e o isolamento dos acontecimentos em que “a *totalidade* da vida que a todos sustenta torna-se, desse modo, algo vivo e dinâmico” (TdR, p. 132 grifo nosso). Para Lukács, diferente da *Comédia Humana*, a *Educação Sentimental* não parte de uma abstração, mas as realidades vivenciadas por cada personagem em seu interior estão integradas num contexto histórico-social como “algo efetivamente existente, um *continuum* concreto e orgânico” (TdR, p. 133).

Isso é constitutivo do romance de Flaubert, pois, em sua forma, o desvelamento da relação qualitativa através do sistema valorativo de ideias de seu herói regula e demonstra a totalidade da obra como um retrato verdadeiro da vida. A ideia, no caso, do romance da desilusão, agora não está mais próxima do ideal, “tudo o que ocorre é fragmentário, triste e sem sentido” (TdR, *loc. cit.*). O fato decisivo presente em seu caminho é que, sobre a base de sua forma, enraíza-se o contexto dissoluto e dissolvível: tudo está fragmentado, mas sua própria fragmentação em seu duplo aspecto – ideal e realidade – desdobra-se na positividade onde irradiam a esperança e a recordação. Como acentua Lukács, a *esperança* não é aqui algo abstrato, “ela própria é parte da vida” (TdR, p. 133) cujo desejo de se ver concretizado o essencial busca dar à vida contingente o adorno necessário, sem que, no entanto, consiga.

Essa *busca* reelabora o problema que constitui sua própria forma, a forma presente n’A *Educação Sentimental*: certamente a recordação busca agarrar-se ao objeto para ter um ponto de chegada e indicar o caminho possibilitado pelo decurso do tempo. Porém, o presente e o instante vivo impõem, não por sua própria heterogeneidade fragmentada e

sim pela sua força inessencial e coerente com o próprio tempo, o total e amargo fracasso dessa busca recordativa. Por isso, Lukács nos diz: “em curioso e melancólico paradoxo; o pensamento e a vivência daquilo que a vida recusou é a fonte da qual parece jorrar a plenitude da vida” (TdR, loc. cit). Assim, apresenta-se toda insatisfação do herói em não ter vivido a possibilidade de aceitar no passado o que agora, por meio da recordação, parece essencial. O arremate que a esperança e a recordação, portanto, dão ao erigir um caminho, como se olhasse a partir de um retrovisor, contemplando o decurso do tempo, é o que faz com que a configuração integre-se numa verdadeira totalidade de vida. Por isso:

Esse é o caráter essencialmente épico da memória. No drama (e na epopeia), o passado não existe ou é perfeitamente presente. Como essas formas desconhecem o decurso temporal, não existe nelas nenhuma diferença qualitativa da experiência entre passado e presente; o tempo não possui nenhum poder criador de mudanças, nada é por ele fortalecido ou enfraquecido em seu significado. Eis o sentido formal das cenas típicas de desvelamento e reconhecimento esboçadas por Aristóteles: algo pragmaticamente ignorado pelos heróis do drama lhes entra no campo de visão e, no mundo alterado, ele têm de agir de modo diverso ao desejado. Ora, o novo elemento que se adiciona não é embaçado por nenhuma perspectiva temporal, mas antes absolutamente equivalente e homogêneo ao presente. Assim, o decurso temporal também nada altera na epopeia: do *Canto dos Nibelungos*, Hebbel pode tomar a carga, sem modificações, a incapacidade puramente dramática de esquecer, a precondição da vingança de Kriemhild e Hagen, e a cada personagem da *Divina Comédia*, o caráter nele vivo de sua vida terrena lhe é tão presente diante da alma quanto o Dante com quem ele fala, quanto ao lugar da punição ou da graça a que foi aportar. A lírica ignora todo o objeto configurado como objeto que possa figurar no vácuo da intemporalidade ou na atmosfera do decurso temporal: ela configura o processo de recordar ou esquecer, e o objeto é somente um pretexto para a experiência (TdR, p. 134).

Todos esses exemplos e implicações da forma, Lukács utiliza para demonstrar que é monopólio do romance, a capacidade da memória criar a partir de si mesma vivências que são captadas pela recordação. Expressa-se através da memória a “afirmação viva do processo de vida”(TdR, loc. cit.). A dicotomia entre o presente e o passado é exposta de duas maneiras que se interligam: o presente apresenta-se mais vivo através do fluxo vital do passado cuja unidade orgânica do todo da vida é condensado pela memória. “A superação da dualidade, ou seja, o encontro e inclusão do objeto, torna essa experiência elemento de uma autêntica épica” (TdR, p. 134-5). Nesse processo, ocorre o ordenamento que conduz a configuração da obra.

Obviamente, esse ordenamento que conduz a unidade da configuração é inerente à própria experiência rememorada, posto que é só um ordenamento abstrato que animam vivências do passado permitindo um crescimento vital do presente. É a recordação que permite o ornamento, aquilo que denuncia de saída a separação abismal que há entre subjetividade e objetividade, entre o Eu e o mundo, pois, como salienta Lukács, “a

pseudolírica dos estados de ânimo do romance da desilusão revela-se sobretudo no fato de sujeito e objeto estarem nitidamente divorciados na experiência recordativa” (TdR, p. 135). Isso porque, ao recordar, vê-se a distância entre o objeto na realidade e o objeto como se apresenta idealmente pelo sujeito.

Desse modo, Lukács, com a compreensão da positividade de cada forma como sendo canalizadas de suas próprias leis estruturais, demonstra-nos, em primeiro lugar, a autonomia de cada obra configurada, para depois elucidar como o desenvolvimento das formas obedece a necessidades regulativas presentes na sua situação histórico-filosófica. Assim, “a positividade de cada forma, portanto, é o cumprimento de suas próprias leis estruturais; a afirmação da vida que dela parece emanar como estado de ânimo não é mais que a resolução das dissonâncias exigidas pela forma” (TdR, loc. cit.). O que é causa do desalento e da aspereza do mundo romanesco como um todo, e, em particular, o da desilusão, é a própria condição de seu surgimento, na qual sua estrutura objetiva “apresenta um totalidade heterogênea regida apenas por ideias regulativas, cujo sentido não é posto, mas apenas proposto” (TdR, *ibidem*).

Por isso, o nexos erguido pela unidade entre sujeito e objeto, eu e mundo, serve-se, no romance da desilusão, da recordação que reconstrói através da sua busca uma conexão concludente a fim de que sua experiência se possa organizar de maneira correspondente à sua ideia. “Eis porque a unidade entre personalidade e mundo [...] é o meio mais profundo e genuíno, em sua natureza subjetivo-constitutiva e objetivo-reflexiva, de efetuar a totalidade exigida pela forma romanesca” (TdR, p. 135). Essa recordação possibilita um regresso no decurso do tempo, é quando o sujeito regressa a si mesmo para buscar aquilo que deixou passar despercebido em sua vida. Na base dessa experiência anímica reside a esperança. A retrospectiva de toda uma vida integra as ações do herói e, nesse estado de ânimo, supera-se o seu caráter lírico pela experiência, uma vez que sua experiência promovida retrospectivamente está diretamente vinculada ao mundo exterior, à totalidade da vida. Nessa unidade, lograda pela forma, observa-se que o fracasso é recorrente pela demonstração clara que o sentido nessa vida não mais existe e é para essa alma que rememora, inatingível.

Nisso, vale ressaltar mais uma vez que a *Educação Sentimental* constituiu vitoriosa exceção. Como vimos, esse romance não busca dar ao fragmento da alma e do mundo uma unidade abstrata. Flaubert demonstra em sua obra a própria dispersão e heterogeneidade do caos existente tanto no *Eu* quanto no mundo. Essa força impressa por Flaubert na forma de seu romance foi única segundo Lukács, pois é regida pela sua

característica histórico-filosófica. Vale dizer que, para Lukács, nessa forma de romance, existe paralelamente o perigo da “desintegração, (d) a ausência de forma, devido à incapacidade de dominar o tempo dotado de força e peso excessivo [...]” (TdR, p.138) que, em vez de levar a configuração, agrupando os elementos heterogêneos, pode dissolver-se em sua tentativa. Flaubert, portanto, é superação e ponto culminante dessa forma, por conseguir demonstrar com clareza como os próprios elementos da alma estão totalmente vinculados aos elementos heterogêneos do mundo. E, é por essa demonstração de sua forma, que Flaubert logrou como nenhum outro aproximar-se da forma épica.

3.3 Wilhelm Meister como síntese

Para Lukács tanto no aspecto estético quanto histórico-filosófico, Wilhelm Meister se situa entre os dois tipos romanesco anteriores, “seu tema é a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta (TdR p.138)”. Temos, portanto, uma caracterização da forma composicional desse romance goethiano como um resultado histórico-filosófico. Meister representa uma síntese entre o idealismo abstrato e o romance da desilusão, que busca uma reconciliação entre a interioridade e o mundo. Vê-se que ao buscar a reconciliação, estabelece-se um ponto de mediação entre a alma e o mundo. Por isso, para Lukács, o *Wilhelm Meister* sintetiza os tipos de romances e os supera em nova forma.

Desse modo, segundo o pensador, a síntese do romance goethiano é operada por “um lapidar-se e habituar-se mútuos de personalidades antes solitárias e obstinadamente confinadas em si mesmas, o fruto de uma *resignação* rica e enriquecedora, o coroamento de um processo educativo, uma maturidade alcançada e conquistada” (TdR, p. 139-40 grifo nosso). A síntese operada em *Os Anos de Aprendizado* é, em termos hegelianos, um movimento, o caminho feito pelas formas romanesco aparece como momentos suprassumidos que se desdobram em nova forma. Essa superação, contudo, é problemática e, por sua problematização, a síntese operada continua em movimento.

Por isso, tudo que se diferencia em Meister ocorre enquanto características que são adotadas no interior da obra, e essa diferença existente, em contraposição aos outros romances, é negada e conservada. Quanto àquilo que é conservado, podemos entendê-lo de duas maneiras: 1) Meister herda, do idealismo abstrato, aquele momento da alma que, combativa, sai a campo, juntamente com uma “expansão da alma que quer gozar a vida agindo, intervindo na realidade, e não contemplativamente” (TdR, p. 139); 2) Meister também herda do romantismo da desilusão aquela *resignação* frente às forças das estruturas sociais, uma maturidade como um ideal de humanidade livre, que muito tem a ver com a maturidade alcançada pelo romance que o antecede.

Nesse sentido, a síntese operada por Meister pode ser dita nos termos de Lukács como “apenas o pretexto para efetivar essa substância essencial da vida, apropriando-as assim [...] como instrumentos necessários de objetivos que a excedem” (TdR, p. 140). Portanto, a negação aos romances que precederam Meister reside no fato de não haver a distorção da realidade concreta – caracterizada pelo idealismo –, e nem a contemplação

passiva voltada somente para o interior da alma, que lhe dá os conteúdos mais essenciais – caracterizada pelo romance da desilusão.

Assim, no plano da configuração: a estrutura tratada na aprendizagem de Meister vincula-se proporcionalmente com o conflito de sua alma. A presença do conflito é aquilo sob o qual, no âmbito interno da obra, as sínteses de resoluções buscam o amparo e resposta por meio de uma contínua educação. As penosas lutas e descaminhos aventurados do herói colocam-no rumando à reconciliação de sua alma com o mundo. A presença da alma no mundo em relativa desarmonia, mas querendo nele expandir-se através da ação, denotam como o herói se situa a meio caminho entre o romantismo da desilusão e o idealismo.

A presença paradoxal de ambas as características romanescas traz como efeito, certa unidade de opostos que se efetiva em nova forma. As diferenças estabelecidas mediarão os personagens e sua integração no mundo da realidade concreta sob a qual os estamentos sociais ganharão fundamental importância na organização da obra. Sendo assim, o ideal que move Meister busca objetivamente encontrar os vínculos de sua alma na estrutura da sociedade. Os procedimentos formais não estão mais assentados somente na alma – tanto em seu aspecto positivo, no qual a alma apequena-se e busca se afirmar por meio da ação, tornando o mundo o seu reflexo interior, porém, sem ligação concreta; quanto em seu aspecto negativo, no qual a alma se torna autossuficiente e corta as relações com a realidade – mas, sim, nos próprios movimentos reais que abriga o caminho do herói inerente ao mundo. Por isso, Lukács afirma que aquela solidão tão presente nos romances aqui analisados, pelo menos como postulado, deixa de existir.

A inserção no mundo real por parte do herói e dos elementos que constituem seu caminho adquire relevo e, a partir daí, a comunidade íntima e humana torna-se uma marca indelével do processo composicional. As liberdades de Meister, as regras que se estabelecem em sua vida em meio aos homens, sua primeira temporada como artista e vida devotada ao teatro, vão desenhando, segundo a ótica de Lukács, o percurso pelo qual o conflito entre os interesses da alma e a falta de correspondência com o mundo cessará.

Mas essa comunidade não é nem o enraizamento ingênuo e espontâneo em vínculos sociais e a conseqüente solidariedade natural do parentesco (como nas antigas epopeias), nem uma experiência mística de comunidade que, ante o lampejo súbito dessa iluminação, esquece e põe de lado a individualidade solitária como algo efêmero, petrificado e pecaminoso, mas sim um lapidar-se e habituar-se mútuos de personalidades antes solitárias e obstinadamente confinadas em si mesmas, o fruto de uma resignação rica e enriquecedora, o coroamento de um processo educativo, uma maturidade alcançada e conquistada. (TdR p. 139-40)

Ora, essa maturidade alcançada domina todos os aspectos no caminho do herói de Goethe. Em primeiro lugar, o próprio agir consciente do herói é o que exhibe a maturidade alcançada. Em segundo lugar, essa maturidade não é algo isolado, e sim “um ideal da humanidade livre, que concebe e afirma todas as estruturas da vida social como formas da comunidade humana” (TdR, p. 140). Desse modo, as formas necessárias dessa comunidade se erguem no interior da obra no evidente pretexto de nela se incutir o que é essencial para a alma. Assim, ao mesmo tempo, suas estruturas são permeadas pelos conteúdos da própria alma, que as afastam do aspecto convencional das estruturas cujos objetivos presentes nela as excedem.

Isso tem de estar evidente: os objetivos da alma sempre devem exceder as possibilidades do mundo concreto e sua convencionalidade, pois, caso contrário, a obra rumaria para uma acomodação filisteia e demagógica. E é por isso que tais estruturas, necessárias dessa comunidade, são habilmente utilizadas por Goethe para serem ultrapassadas em direção ao essencial. Assim também se dá no idealismo e no romantismo; todavia, tais estruturas de alma e mundo são admitidas como tendência visível no modo de agir de Meister, simplesmente para demonstrar a trivialidade que contém e ser superada pelo ideal do herói.

Com efeito, a estrutura em que se dá a relação entre o ideal e a alma para Lukács “relativiza a posição central do herói” (TdR, p. 140). Vale lembrar que, se há sua relativização, as escolhas são efetivadas pela possibilidade que sua vida e caminho têm de chegar-se à totalidade do mundo. Isso já demonstra que não é uma escolha arbitrária, e sim advém da possibilidade embasada na configuração para que os elementos vinculativos que constituem o mundo concreto sejam introduzidos na obra. Dessa maneira, a ideia e a alma no interior dessa obra se apresentam como aquilo que vincula a ação do herói no mundo real.

O romance da desilusão se forma também por essa centralidade, por assim dizer, objetivada. Entretanto, diferente de Wilhelm Meister em que se estabelece a realização possível das aspirações da comunidade, nele o que se evidencia é a realidade corruptora é impermeável aos desejos da alma. Nesse sentido, no romantismo, o destino individual apresenta-se como um episódio a revelia dos objetos e do mundo, no qual a heterogeneidade de indivíduos que passam pelo interior desse tipo de obra compactua somente com o fracasso. E, é exatamente isso, a crucial diferença entre o Romantismo da desilusão e Meister, o que faz com que este último aproxime-se da forma de ação do idealismo abstrato.

Dessa maneira, a contemplação presente no romantismo da desilusão e a premente ação do idealismo abstrato dão arrimo à forma do que Lukács chama de o Romance de Educação (*Bildungsroman*). Como nos diz Lukács: “a humanidade, como escopo fundamental desse tipo de configuração, requer um equilíbrio entre atividade e contemplação, entre vontade de intervir no mundo e capacidade receptiva em relação a ele” (TdR, p. 141). O romance de educação surge assim, para Lukács, como um processo de ação consciente que é conduzido para um objetivo cujo desenvolvimento é efetivado pelo intervir de personagens que se unem em torno de um propósito. A *Bildung* presente no *Wilhelm Meister*, de Goethe, exige que a consciência heroica tenha que passar pela experiência junto ao mundo. Experiência essa dolorosa, difícil e cheia de percalços, que em *Meister* leva a uma resignação.

A comunidade presente em *Meister* é o indício que esses indivíduos, embora com diferenças qualitativas entre si podem se unir e buscar o aprendizado para edificar suas vidas a partir de uma pequena sociedade, representada pela *Sociedade da Torre*, e assim lançarem luz ao mundo. Esse propósito elenca em si segurança, todavia, essa segurança não é algo que advém do mundo que por si é disforme e heterogêneo, e sim advém da própria necessidade de formação que aos poucos é incutida nos indivíduos que compactuam um destino em comum. Essa vontade de formação é onde se erguem os pilares de uma atmosfera segura, firmada pelo propósito que a própria educação sugere aos indivíduos. Aquela que, no interior desse tipo de romance, ergue uma atmosfera tranquila, não sem os revezes que tal empreitada fomenta, pois, “há que sucumbir fileiras inteiras de homens graças a sua incapacidade de adaptação, e outros ressequir e murchar em virtude da capitulação precipitada” (TdR, p. 142).

Desse modo, não há redenção possível que não passe pelo filtro do aprendizado, é este, em última instância, que vai propiciando que as personagens aí implicadas, safem-se das contingências do mundo e, não obstante, o auxílio que essa comunidade dá a estes individualmente faz com que se marche até o fim⁶⁴. Assim, diz Lukács: “e o que para muitos tornou-se realidade tem de permanecer, ao menos potencialmente aberto para todos” (TdR, p. 142). Por isso, a personagem central do romance se relativiza porque seu destino é também dependente de outros, essa relação relativamente dependente de Meister

⁶⁴ Ora, se for observado o aprendizado que o abade imprime com sua ação, ver-se-á que sua característica consiste em obter o aprendizado por meio do erro, Meister guia-se à comunidade, “A Sociedade da Torre”, justamente por essa característica cuja realidade precisar ser experimentada, para que somente depois seja apreendido o que ela impõe como aprendizado.

com o mundo circundante de homens, e estabelece, então, a possibilidade de percursos educativos, formadores.

É justamente a crença nessa possibilidade que permite a Goethe firmar os traços de sua obra para além do Romantismo da desilusão. Nesse sentido, o destino de Meister necessita unir seu destino ao de outros homens, pois, caso contrário, o seu afastamento e a solidão que lhe é resultante romperiam o sentido de aprendizado e acabariam por se aproximar da desilusão. A vida dos personagens, no interior dessa obra, obtém uma organicidade com a posição relativa do personagem central, cujas alterações e revezes de seu destino demonstram que as relações numa sociedade secreta de homens virtuosos tornam-se mais relevantes.

Contrariamente a isso, observa-se que o romantismo da desilusão ergue sua trajetória aquém da essencialidade no mundo, o mundo é só um amparo disforme em comparação com as relações obtidas pela experiência de seu herói, de modo que, o único lugar onde há essencialidade é no interior da alma. Assim, os destinos das personagens que permeiam esse tipo de obra deságuam no nada, e as comunidades presentes no interior do romantismo da desilusão são sempre artificiais. Nesse sentido, o caminho do herói desse romance é sempre o de ultrapassar as estruturas do mundo. Por isso, contrariamente em *Meister*:

O parâmetro educativo preservado nessa forma e que a distingue claramente do romance da desilusão consiste no fato de que o advento final do herói a uma solidão resignada não significa um colapso total ou a conspurcação de todos os ideais, mas sim a percepção da discrepância entre interioridade e mundo, uma realização ativa da percepção dessa dualidade: a adaptação à sociedade na resignada aceitação de suas formas de vida e o encerrar-se em si e guardar-se para si da interioridade apenas realizável na alma (TdR, p. 143).

Com efeito, ao assumir essa dualidade no interior da obra, Goethe estabelece uma mediação que, ao mesmo tempo em que exprime as contingências do mundo, não busca negá-la, pelo contrário, por meio da experiência concedida por ela, adequar-se. Há, então, uma mediação entre a interioridade e a exterioridade pela qual a experiência que se efetiva pelos percalços e venturas do herói demonstra, por um lado, a falta de essência do mundo e, por outro, a própria fraqueza da alma. Nesse caso, é possível verificar como as fronteiras, entre o romance da desilusão e o romance de formação, são tênues. Aquilo que as separa é também o que as une: no romance da desilusão, a centralidade do herói é casual, tal como no romance de formação. A diferença, portanto, é que, naquele, a busca solitária reside em afirmar a essencialidade de sua interioridade contra o vazio de sentido do mundo; neste, a busca solitária pelo menos como postulado, é superado.

Nessa fronteira tênue entre um e outro, Lukács demonstra o primeiro grande perigo existente no romance de formação: a privatização do herói. Em linhas gerais, Meister representa um personagem que é convertido em símbolo de ideal humano, seu desejo é condensado naquilo que há de ideal no homem: do início ao fim da obra, desfilam tipos humanos cuja caracterização aproxima-se dos arquétipos reais e existentes. Todavia, Meister guarda consigo uma subjetividade paradoxal que não sucumbe à frivolidade do mundo contingente, mas também não se isola no interior de sua alma. O perigo reside, então, quando, de saída, é acatado um ou outro lado, sem se caminhar pela árida estrada que media essas duas esferas, quando a pessoalidade das escolhas não deixa implicitamente claro que tal é a busca, não por uma adequação dada de antemão, por um mundo já erguido e de todo alheio em que o herói adapta-se sem refletir sobre sua própria interioridade.

Ora, “dentro desse pressuposto, tanto herói quanto destino podem ser algo meramente pessoal, e o todo se torna um destino privado” (TdR, loc. cit.). Porém, o romance de formação pode resistir a essa tentação do destino privado ao denunciar a frivolidade e a mesquinhez do mundo e unir todos os destinos, demonstrando a universalidade opressiva e igualitária que este contém. Entretanto, para Lukács, a maioria dos modernos romances de educação inapelavelmente sucumbiu àquela tentação de formatar nas linhas gerais de sua obra, um destino privado.

O mundo social que aparece no *Wilhelm Meister* é definido pela própria estrutura das personagens (TdR, p. 144). O mundo que daí surge e suas estruturas sociais nem ideais e nem se firmam na perspectiva de estabilidade e segurança, mas também não se ergue como uma ordem fechada e impenetrável, é um mundo aberto à intervenção das escolhas desses personagens. Não obstante, tais estruturas sociais que definem os personagens permite que estes possam redefini-las, não são simplesmente caóticas nem radicalmente heterogêneas que possam impedir que a interioridade por meio delas se articule.

Tais estruturas permitem uma abertura capaz de fazer com que a interioridade intervenha nas estruturas sociais presentes na obra e, a um só passo, determina uma relativa ordem que possibilita a alma não fechar-se em si mesma. Desse modo, “o mundo social, portanto, tem de tornar-se um mundo da convenção parcialmente aberto à penetração do sentido vivo” (TdR, loc. cit.). Por isso, para Lukács, há um “novo princípio de heterogeneidade” nesse mundo externo ao indivíduo. A hierarquia irracional dessa

heterogeneidade é parcialmente permeável ao sentido na forma artística, o que possibilita a atuação da personalidade do herói no mundo.

A ironia, portanto, assume grande importância, já que ela possibilita, na configuração, uma mediação entre o sentido e a falta dele, que, segundo Lukács, não é visível de início. O que quer dizer que ela possibilita a atuação da personalidade e a *permeabilidade do sentido* junto às estruturas do mundo social conforme o desenvolvimento da experiência do indivíduo. Entretanto, “nesse caso não significa algo objetivo, mas a possibilidade de uma atuação da personalidade” (TdR, p. 144). Percebe-se uma ambiguidade entre a falta ou não de sentido que está inerente a tais estruturas do mundo circundante. Sendo, pois, impossível “assinalar se a adequação ou inadequação das estruturas do indivíduo é uma vitória ou uma derrota deste último ou mesmo um juízo sobre a estrutura” (TdR, p. 145).

Assim sendo, a ironia torna a experiência do indivíduo possível, afirma-se a realidade sem dela emitir juízo, modo pelo qual a mediação entre as esferas se efetiva pela escolha (ética) de realizar algumas partes e abandonar tantas outras, por já estarem vazias de sentido. A permeabilidade do sentido é amplamente problemática e paradoxal, pois se estabelece num jogo recíproco em que a resignação ante as estruturas é um calar-se, mantendo a essencialidade como sonho utópico guardado nos limites do interior da alma. Não obstante, a afirmação irônica da realidade tende necessariamente a idealizar ou romantizar partes desta e, do mesmo modo, a atitude da alma é sempre a busca de um ao retorno ao lar. Por isso, essa atitude “não pode ser abandonada e ceder lugar a uma afirmação incondicional” (TdR, loc. cit.).

As objetivações da vida social de que expõe o romance de educação, para Lukács, são simples pretextos para demonstrar algo que está para além do mundo social. Desse modo, a ironia adentra esse tipo de romance, mediando os objetos recíprocos das estruturas sociais, tanto as que são permeáveis ao sentido, quanto as que não. E, por isso, em *Meister* não se permite uma afirmação total e incondicional, tanto da interioridade quanto da exterioridade. Sua homogeneização, permitida pelo trato irônico, denota que a superação da falta de sentido, se acaso fosse aceita tacitamente e afirmativamente – portanto, sem a mediação irônica – fariam que a unidade do todo se dissolvesse pela própria fragmentariedade e heterogeneidade desse mundo social e de suas estruturas. Assim sendo, a mediação irônica faz com que se identifique na realidade concreta aquilo que está privado de sentido, encarregando-se de examinar a possibilidade de conferir sentido a essa estrutura social por meio do curso da ação do herói.

“Portanto o mundo alcançado, significativo e harmonioso, é igualmente real e dispõe das mesmas características de realidade que os diversos graus da privação de sentido e da penetração fragmentária do sentido que o precedem no curso da ação” (TdR, loc. cit.) . Desse modo, a penetração fragmentária de sentido se traduz numa maneira da personalidade do herói atuar. Ao objetivar a vida social no interior do romance ante um mundo prosaico e impenetrável ao sentido, a personalidade do herói esforça-se na tentativa de colher um. Então, essa penetração de sentido levada pelo herói, demonstra-se como uma resignação parcial a estas estruturas sociais por meios das escolhas feitas ao longo da vida das personagens, enquanto analogamente o sonho do herói realiza-se apenas na alma. É assim, que o sentido torna-se fragmentário em sua penetração, pois as estruturas sociais há muito carcomidas são utilizadas em *Meister* apenas como um caminho que serve para ser ultrapassado.

Por isso, ergue-se aí outro grande perigo para esse tipo de romance, qual seja: a tendência visível a romantizar a realidade e elevá-la “até uma esfera completamente livre e além dos problemas” (TdR, p. 145). Nesse sentido, Lukács nos faz perceber que a crítica que Novalis faz a Goethe tem sua fundamentação justamente pela fraqueza que a poesia de Meister tem para revestir as estruturas do mundo social no interior da obra⁶⁵. De chofre, a obra goethiana aproxima-se da épica cavalheiresca, pois, tanto nesta quanto naquela, há uma visível tendência de configurar uma “totalidade terrena”, com a diferença de que, na épica de cavalaria, há uma mentalidade ingênua e espontânea, ao passo que, na obra de Goethe, há uma visível vontade de fazer convergir a unidade rompida entre a realidade e a transcendência que torna todo o objetivo desse tipo, algo plenamente consciente.

Por isso a síntese cabal e decisiva é incapaz, no entanto, de ser realizada. A realidade está por demais carregada e onerada pelo farto terreno de seu abandono das ideias, e o mundo transcendente, em virtude de sua filiação demasiado direta à esfera filosófico-postulativa da pura abstração, é por demais etéreo e sem conteúdo para que ambos possam reunir-se organicamente na configuração de uma totalidade viva. Assim, a fissura artística que Novalis detecta com argúcia em Goethe torna-se ainda maior e absolutamente intransponível em sua obra: a vitória da poesia, o seu domínio transfigurador sobre todo o universo, não possui a força constitutiva para arrastar consigo a esse paraíso tudo o que, de resto, é mundano e prosaico (TdR, p. 147).

⁶⁵ Lukács (ibidem p. 146), fazendo algumas citações de Novalis, expõe o seguinte, sobre como a recepção da obra de Goethe se deu na perspectiva do romântico: “Nele o elemento romântico cai por terra, e assim também a poesia da natureza, o maravilhoso. Ocupa-se ele meramente de coisas corriqueiras, humanas, a natureza e o misticismo são de todo esquecidos. É uma história burguesa e doméstica poetizada. O maravilhoso é tratado expressamente como poesia e exaltação. Ateísmo artístico é o espírito do livro [...] no fundo ele é apolítico no mais alto grau, por mais poética que seja a exposição”.

Dessa maneira, Lukács nos demonstra como a romantização da realidade, ao revesti-la de uma aparência lírica, nem por isso a torna um acontecimento, ou seja, ao poetizar essa realidade não significa que o ato lírico torne a realidade algo poético e dele surja um acontecimento. Mas é em Novalis que o problema incide, pois o que denuncia em Goethe é justamente o problema inerente do romantismo do qual é partidário.

A estilização das obras de Novalis é puramente reflexiva, isto é, distante da concretude do mundo exterior, de modo que, mesmo utilizando a poesia para revestir e encobrir o perigo, essencialmente este último é agravado. Poetizar liricamente as estruturas do mundo objetivo, como o faz Novalis, apenas cria um véu que encobre as relações putrefatas no mundo social e, não obstante, afasta-se relativamente da própria estrutura do mundo. Assim, o romantismo de Novalis permanece sem relação com tais estruturas e só as abarca por meio da reflexão na qual a totalidade se dissolve e exclui, tanto a transcendência tornada real – como relação estrutural com a realidade preenchendo os vãos dessa estrutura com o sentido – quanto, a interioridade problemática – que por enxergar que o sentido não penetra inteiramente, age para superar a própria estrutura.

Goethe atinge a estrutura épica em sua forma romanesca, pois sua obra se configura a partir da mediação irônica entre a realidade externa e a realidade interior da alma. Foi Goethe, e, salienta Lukács, “só ele”, que pôde superar esse perigo, mas não livre dos problemas subjacentes. O sujeito ante o mundo das convenções é nessa tipologia mais passível à adequação, visto que o imbricamento dos múltiplos destinos que sustentam a comunidade e que, por sua vez, permite a sustentação de todas as estruturas no interior da obra, faz com que a substância que perpassa essas mesmas estruturas seja maior e mais objetiva.

Desse modo, o mundo e sua estrutura vão desenhando o quadro sob o qual os destinos convergem e nessa conversão, a estrutura do mundo concreto começa a surgir e ligar-se à interioridade, realizando-se uma objetivação da estrutura real que adéqua o sujeito. Quando ocorre essa superação, condicionada pela objetivação da estrutura real e pelo seu imbricamento com a alma, esse tipo de romance aproxima-se da epopeia, e, para Lukács: “concluir como epopeia o iniciado como romance é tão impossível quanto capturar esse transcender por meio de nova configuração irônica e torná-lo perfeitamente homogêneo ao restante da massa romanesca” (TdR, p. 148).

É isso o que faz com que, os primeiros livros presentes n’*Os Anos de Aprendizado* estejam voltados para a atmosfera do teatro, ou melhor, a atmosfera do teatro guia os

primeiros passos de Meister porque o teatro tem de contrapor-se “como símbolo do império ativo de vida” (TdR, loc. cit.), ao mundo fragmentário e transcendente da nobreza. Nesse sentido, o estamento se configura como aquilo que sintetiza as esferas cindidas, elevando-a a uma natureza épico-sensível que inclui conclusivamente o casamento. Entretanto, segundo Lukács, o estamento e as coisas nele implicadas são introduzidos somente como pretexto para tentar “uma vida mais livre e generosa, que porém, se abre a todos os que possuem os requisitos intrínsecos e necessários para tanto” (TdR, loc. cit.).

Desse modo, as estruturas sociais que são acatadas transfiguram-se no traço e no tratamento que cada personagem dá a sua vida. Todavia, estes aceitam efetivar um combate por dentro das estruturas que estão neles dispostas. Para tanto, faz-se necessário que o caminho de cada, por entre pedras e percalços, realize-se e atinja o objetivo de apreender do mundo toda a sua inessencialidade, e fazer com que nele penetre, ainda que fragmentariamente, o sentido carregado pela interioridade. O que denota uma experiência compreensiva que percebe os limites tanto da realidade e sua incapacidade de atuar no mundo quanto os da subjetividade em trancar-se em si mesma. Assim, é nessa experiência educativa que os passos dados pelas personagens culminam numa resignação que, entretanto, não exclui o sonho heroico guardado no íntimo da alma. Ora, mas se o estamento acaba por condicionar a comunidade no interior da obra, a substancialidade elevada em cada traço da estrutura interna desta é capaz de manter-se e firmar-se em sua estilização tipológica? Para Lukács:

Em sua moldura, ainda que restrita a um círculo limitado, deve despontar uma floração cultural ampla e abrangente, capaz de assimilar em si a solução dos mais variados destinos individuais sobre o mundo delimitado e construído pela nobreza, portanto, há de derramar-se algo do brilho aproblemático da epopeia. E nem mesmo o mais refinado tato artístico de Goethe, a maneira com que introduz e faz emergir novos problemas, pode furtar-se à consequência imanente da situação final do romance (TdR, p. 148).

Com a consequência a que leva todos os atributos envolvidos nas estruturas sociais da obra, tais como: o estamento e o resultado final, como casamentos entre os pares, se vê que estes não podem por si dar nenhum elemento que possibilite a estilização, motivo pelo qual, segundo Lukács, surgem os aparatos fantásticos de que Goethe faz uso (A torre misteriosa, os iniciados oniscientes que atuam providencialmente etc.), (TdR, p. 149). Ora, tais aparatos estão totalmente deslocados daquela organicidade necessária e intrínseca à estrutura social, entretanto, o uso que Goethe faz deles exime suas personagens: primeiro, de uma aceitação tácita do mundo, o que iria degenerá-las sob

uma quimérica escolha pessoal; e segundo, utiliza os estamentos visando ultrapassá-lo. Por isso, Lukács diz: “foi uma necessidade essencial da forma que forçou Goethe a utilizá-lo: e sua aplicação teve de fracassar somente porque, em correspondência com a mentalidade do mundo do escritor tinha ela em vista uma forma menos problemática que a permitida pelo seu substrato à época a ser configurada” (TdR, p. 149-50).

Nesse sentido, Goethe instaurou pela força de seu traço artístico uma nova forma que buscava não se limitar à problemática de sua época: ele queria dar respostas fora da trajetória romântica que simplesmente se voltava para a vivência da subjetividade e denotava o sentido como algo irrealizável. Goethe tentou conferir uma unidade, ainda que frágil, entre os elementos dispostos tanto da alma quanto do mundo, penetrou a convenção canhestra da realidade para tentar, por meio da formação, indicar como, a partir de seu interior, este pode ser alterado, “contudo, a realidade não se deixa alçar à força a esse nível de sentido e [...] não existe arte de configuração grande e magistralmente madura o suficiente que seja capaz de transpor esse abismo” (TdR, p. 159).

3.4 Tolstoi e sua especificidade romântica

Lukács identificou, até aqui, três formas de tipologias romanescas europeias. As tipologias romanescas representadas pelas grandes obras analisadas por Lukács servem, por assim dizer, como formas em que todas as outras obras que apresentam as mesmas características orbitam sob seu eixo. Como vimos, há um rol de obras clássicas da literatura pelas quais Lukács investiga seu núcleo, para lançar luz sob os traços estéticos que se ligam aos traços éticos do escritor e à sua situação histórico-filosófica.

A partir disso, é possível verificar que, mesmo em *Meister*, o problema reside sempre na inadequação que uma grandiosa alma tem diante de um mundo vazio, cujas soluções configurativas seguem sempre a problemática posta na ruptura abismal entre o eu e o mundo. Do idealismo abstrato, passando pelo romantismo da desilusão e chegando até o romance de formação, vê-se que o problema da inadequação entre alma e mundo ocorre em todos os tipos de romances. A forma romântica busca solucionar o problema da cisão abstratamente por meio do todo que se expressa em obra.

Ficou patente que, mesmo no romance de formação, ainda é presente a distância existente entre as duas esferas cindidas da vida. Mesmo que este tipo de romance, para amenizar tais conflitos, busque uma sociedade de almas perfeitas e resguarde-se da contingência existente do mundo através de uma comunidade, o que se vê é que ainda há um distanciamento imposto de fora, do mundo alheio à alma. Nesse sentido, essa longa citação pode esclarecer-nos acerca desse ponto:

A transcendência, contudo, é inevitável quando a rejeição utópica do mundo convencional objetiva-se numa realidade igualmente existente e a defesa polêmica adquire assim a forma da configuração. Uma tal possibilidade não foi dada à evolução histórica da Europa ocidental. A exigência utópica da alma dirige-se aqui a algo de antemão irrealizável: a um mundo exterior que seja adequado a uma alma diferenciada e refinada ao extremo, uma alma tornada interioridade. O repúdio à convenção não tem em vista, entretanto, a própria convencionalidade, mas em parte o seu alheamento da alma, em parte a sua falta de requinte; em parte a sua natureza alheia à cultura e meramente civilizatória, em parte a sua árida e ressequida ausência de espiritualidade. Trata-se sempre, contudo [...] de uma cultura objetivada em estruturas que seria adequada à interioridade (Eis o ponto no qual o romance de Goethe trava contato com esse desenvolvimento, se bem que nele essa cultura seja encontrada, de onde nasce o ritmo peculiar de *Wilhelm Meister*: a progressiva superação da expectativa através de camadas cada vez mais essenciais das estruturas, que o herói atinge com crescente maturidade, com crescente renúncia ao idealismo abstrato e ao romantismo utópico). Tal crítica só pode expressar-se, portanto, liricamente. Mesmo em Rousseau, cuja visão de mundo romântica tem como conteúdo a recusa de todo o mundo cultural das estruturas, a polêmica configura-se apenas polemicamente, isto é, retórica, lírica e reflexivamente; o mundo da cultura da Europa ocidental radica tão fortemente

na inevitabilidade de suas estruturas construtivas que ela jamais será capaz de enfrentá-lo senão como polêmica. (TdR p. 151-2)

Desse modo, é possível observar como para Lukács o romance europeu se vê impossibilitado de ultrapassar a condição do homem como um sujeito expatriado e precisa buscar não apenas uma obra renovada como também efetivar uma ruptura estrutural com o mundo. O problema aqui evocado, implicitamente revela-se na oposição dicotômica entre a alma e mundo; dever-ser da alma dirigido contra as estruturas normativas da sociedade. Como consequência, para Lukács, admitem-se duas espécies de romances: aqueles que estão estruturados no mundo ocidental dos quais suas próprias estruturas configurativas não ultrapassam o âmbito da polêmica, e aqueles que denotam uma mudança basilar de orientação a partir de Tolstói.

O romance europeu, como se viu até aqui, encara os objetos sob o aspecto de sua interioridade, fomentando em sua configuração uma contraposição polêmica que se liga às conexões internas da alma e às características externas do mundo. Desse modo, em sua evolução, jamais as estruturas externas do mundo são superadas, a não ser como polêmica. A ruptura, a cisão comum ao romance europeu jamais é superada. Já em Tolstói, pelo contrário, algo começa se alterar: “Tolstói criou essa forma de romance com a mais forte transcendência rumo à epopeia” (TdR, p. 153), significando que a rejeição utópica do mundo objetiva-se numa realidade existente.

Essa realidade aparece sob a forma do mundo russo e sua visão de mundo. Para Lukács, a própria mentalidade desse escritor russo já inicia um afastamento da forma romanesca concebida na Europa. Isso porque assenta em sua forma uma distância daquela interioridade abstrata característica ao romance europeu. Há em Tolstói uma aspiração que busca seu fundamento na comunidade de homens simples, uma recusa de fato aos valores civilizacionais e uma busca da natureza que molda o caráter de todos. A natureza ascende a todos os aspectos de personagens que são por ela moldados “move-se segundo sua cadência de vida e morte excluindo de si tudo o que é mesquinho e dissoluto, desagregador e estagnante das formas não naturais” (TdR, loc. cit.).

Esse passo dado por Tolstói é de fundamental importância, visto que, os romances europeus exprimindo o sentido de sua interioridade em nada correspondiam com o mundo circundante⁶⁶. Desse modo, a posição de Tolstói, seu enaltecimento da natureza como

⁶⁶Contudo, vale ressaltar que reduzir os romances a isso é incorrer num erro que Lukács passa ao largo. Esse erro pode ser significante quando não se aponta a origem e o desenvolvimento das formas assumidas pela relação romanesca estabelecida com o mundo. Nesse sentido, a análise por meio da dialética histórico-

aquilo capaz de moldar os seres no interior de sua obra, não apenas denota sua ultrapassagem em relação ao romance europeu como também torna claro que o mundo, tal como é, é inorgânico, heterogêneo e caótico. Do mesmo modo que o mundo contingente se introduz na forma do romance europeu e impele os seus heróis para uma luta já de todo perdida, revelando-nos que, em seu conjunto desarmônico, apresenta-se uma cadeia ininterrupta de acasos sem sentido, o retorno à natureza, ou melhor, sua busca por Tolstói revela-se como uma negação radical desse mundo e sua irradiante cultura europeia.

Ora, vê-se que tal posição de Tolstói não o exime da problemática, qual seja: como é possível que a forma configurativa de um romance em torno da natureza que molda o caráter dos heróis consiga superar o abismo entre o eu e o mundo? A resposta se situa, por um lado, na própria demonstração que o abismo não é superado, e, por outro, na própria denúncia que há sobre o mundo cultural na clara demonstração de que este mundo está condenado à inessencialidade. Todavia,

Uma totalidade de homem e acontecimentos só é possível sobre o solo da cultura, qualquer que seja a atitude que se adote em relação a ela. O decisivo – tanto como esqueleto, quanto como carnadura concreta de conteúdo – das obras épicas de Tolstói pertence por isso ao mundo da cultura por ele repudiado como problemático (TdR, p. 154).

Lukács, com efeito, demonstra como a natureza, mesmo não podendo se integrar a uma “totalidade imanentemente fechada”, corroborará para que as obras de Tolstói desenvolvam-se sob “duas camadas de realidades totalmente heterogêneas não somente no valor atribuído, mas também na qualidade de seu ser” (TdR, loc. cit.). Desse modo, para Lukács, aquela totalidade presente no interior das obras de Tolstói integra-se num caminho que conduz a uma passagem da cultura até a natureza.

Por essa razão é que Tolstói, apesar de representar um novo horizonte e ser, por assim dizer, um momento de transição para uma forma ainda não vista, continua submerso na problemática romântica. Nele há uma “insatisfação dos homens essenciais com tudo

filosófica de Lukács é de muita valia para se retirar os erros que podem ser comuns ao reduzir a análise dos romances com fórmulas pré-estabelecidas. Vale ressaltar que a forma do romance se torna universal a partir do momento em que as estruturas do mundo moderno funcionam à revelia do homem e revestem, ainda, a par das formas antigas, diversas formas de expressão advindas da situação histórico-filosófica. De igual modo, Lukács nos deixa claro como a forma do romance impele-nos a investigar as relações que constituem seu fundamento. E, é nessa transitoriedade, quer dizer, da passagem de um tipo ao outro, que se vê a problemática constituída e lograda pela forma do romance em que Tolstói se apresenta inadvertidamente como uma forma distinta de todas as anteriores. Assim, embora, Lukács esteja totalmente influenciado pelos neokantianos das Ciências do espírito, vê-se já, ainda que implicitamente, sua passagem de Kant a Hegel.

quanto lhes possa oferecer o mundo circundante da cultura, e, a partir do seu repúdio, a busca e a descoberta da outra realidade mais essencial da natureza” (TdR, loc. cit.).

Sendo assim, Tolstói tece sua obra sob o ângulo das vivências reais da heterogeneidade e caoticidade do mundo, e concentra também sua atenção sobre o valor que a cultura, por assim dizer, moderna, imprime a esse mundo inessencial. No entanto, contrariamente a qualquer força paralela que possa erguer uma pátria de livre convivência e aceitação desse mundo – como no caso de Goethe e sua sociedade da torre – Tolstói paradoxalmente apresenta-nos uma vida realmente existente para além da convencionalidade. Vida esta que “pode ser alcançada nas experiências da individualidade plena e autêntica, na vivência própria da alma, mas da qual se tem inapelavelmente de resvalar para outro mundo” (TdR, p. 155).

De acordo com a própria problemática do romance, Tolstói, para Lukács, não se livra da visão desoladora de mundo, mesmo erguendo o estandarte do amor e da união pelo casamento. A normatividade aparente do mundo caótico negado por Tolstói, denota sua força justamente por ser negado. Assim, o caminho a ser trilhado, a negação do mundo cultural e suas implicações na vida dos heróis prendem-se ao ritmo da vida natural, cujo “amor é o ponto onde os poderes dominantes da vida configuram-se da maneira mais concreta e patente” (TdR, loc. cit.).

Todavia, para Lukács, o amor como paixão, como enlevado pela natureza, não pertence ao mundo de Tolstói, razão pela qual a relação de indivíduo para indivíduo é estruturalmente forte. O que cria um exagero e um isolamento como causador contrário à própria busca de Tolstói, pois esse amor comedido, longe da natureza é algo comedidamente cultural. Sendo, pois, o casamento que ocupa a verdadeira posição central do mundo tolstoiano, vê-se que, embora busque-se uma distância em relação à cultura normativa, sua forma *per si* pode ser vista como um aspecto da própria normatividade cultural.

Isso, contudo, nas obras do russo, não se deixa esgotar pelas normas postas pela cultura, uma vez que nelas se assume a características de “motor da continuidade natural da vida”. Assim, a heterogeneidade tributada às vivências dos personagens no interior da obra cria um contraste com a própria heterogeneidade do mundo e, dessa maneira, “não estabelecem um vínculo composicional com ambas esferas por si mesmo heterogêneas” (TdR, p. 155). O casamento, o meio de amor buscado por Tolstói para estabelecer a continuidade natural da vida, inverte-se em seu contrário, quer dizer: o meio em que se busca uma vitória sobre a frivolidade vazia do mundo termina então como “desalentadora

deglutição, pela natureza que vive no homem, de tudo quanto é humanamente elevado e grande, mas que, na medida em que realmente frui da vida [...] só pode viver como adaptação à convenção mais baixa, estúrdia e abandonada pelas ideias” (TdR, p. 156).

Desse modo, a força de um mundo contingente aparece em Tolstói com uma força ainda maior que no romance da desilusão, justamente por demonstrar que mesmo as esferas mais, por assim dizer, naturais, já estão contaminadas pelas estruturas normativas do mundo. O tom de desolação revela-se muito mais feroz porque se evidencia que a pungência do desejo utópico do escritor colide frontalmente com a cultura e, mesmo negando-a, esta já lhe está introjetada na escrita.

Todavia, essa introjeção da cultura na escrita de Tolstói nos oferece a descrição da convencionalidade em seus menores detalhes, demonstrando-nos um mundo vivo em sua total clareza e falta de sentido. Por isso, “a atitude aprovatória e reprovadora de Tolstói desce a cada detalhe da representação” (TdR, p. 156), tornando clara a falta de qualquer essencialidade e sentido para uma vida implicada nas esferas do mundo. A esses dois grupos de vivências no interior da obra de Tolstói, um amor estabelecido normativamente como casamento que se degenera em seu contrário, e a descrição do mundo convencional cujas vivências denotam o vazio de sentido dessa vida inessencial, soma-se e contrapõe-se outro, que é a vivência essencial da natureza.

Para Lukács, há momentos raros na obra de Tolstói, no geral *momento de morte*, em que o homem vislumbra uma realidade cuja essência apresenta-se tanto internamente quanto externamente, superando toda a vida anterior com seus conflitos, sofrimentos e erros. Poder-se-ia dizer que esses momentos que vislumbram a essência, apresentados repentinamente, superam a trivialidade do mundo com sua heterogeneidade caótica. Nesse sentido, a vida inessencial, com sua marca indelével no comum horizonte da falta de sentido, é abandonada por instantes. A vida verdadeira encontra novamente sua fonte na ocasião fatal em que um personagem submerge a agonia da morte e, por fim, consegue identificar o sentido. “O sentido é manifestado, e os caminhos rumo à vida viva são franqueados a alma” (TdR, p. 156-7). Assim são rompidos todos os laços com a vida sem sentido e se proclama a essencialidade.

A vida viva que paradoxalmente só chega-se ao homem no instante da morte, ou seja, instante em que a vida concreta e inessencial está perdida de uma vez por todas, realiza-se para pouco depois desaparecer. E, por isso mesmo, Tolstói demonstra a sua profunda problemática no interior da forma. Somente no fim da vida, com a morte como horizonte, é que o sentido torna-se visível. E se, por um acaso qualquer, o instante da

morte for superado, aquele sentido vislumbrado se perde e o grande momento de felicidade desaparece. Novamente triunfa a trivialidade normativa e o mundo das convenções faz com que o herói volte “a levar uma vida inessencial e sem rumo” (TdR, p. 157).

Segundo Lukács, aquela força do sentido que ascende nos momentos grandiosos se perde, e o caminho agora trilhado pelo herói perde suas substancialidade e realidade norteadora. A relação dele de volta ao mundo concreto não mais encontra aquela substância e o sentido para a vida. Simultaneamente, a relação desse herói, que é unitária e total, reveste-se de abstração caricatural, e sua busca do que foi revelado pelo grande momento torna-se frívolo⁶⁷, de modo que “os poucos homens realmente capazes de viver suas vivências [...] são necessariamente personagens secundários [...] eles são conceitos estéticos limítrofes, não realidades” (TdR, loc. cit.).

“A essas três camadas de realidade correspondem os três conceitos de tempo no mundo de Tolstói”, afirma Lukács. Por essa razão, o princípio buscado deriva necessariamente e de modo absoluto da problemática do mundo romântico. O modo estritamente convencional descrito no mundo do escritor russo, o vínculo mantido entre a normatividade e o motor natural da vida na posição do casamento, encontra a sua expressão na própria incompatibilidade dessas esferas que acabam revelando ao máximo a problemática entranhada na obra de Tolstói. Esse mundo da convenção demonstra-se, assim, atemporal, um *continuum* eterno recorrente e repetitivo sob o qual sua monotonia e leis se desenrolam à revelia dos homens e de qualquer sentido, “uma eterna mobilidade sem direção, sem crescimento, sem morte” (TdR, p. 158).

Sobre os destinos individuais o significado de sua existência não se funde nele mesmo. Por isso, as trocas individuais e de figuras representativas nada mais portam do que aquela frivolidade, independente do que façam e de suas trocas recíprocas, “sob ela”, diz Lukács, “murmureja um rio da natureza tolstoiana: a constância e a monotonia de um ritmo eterno” (TdR, loc. cit.). Desse modo, o destino do indivíduo é reconhecido pela sua vivência, contudo, sobre ele impera uma força externa que o distancia da essencialidade. O destino entrelaçado no mundo vazio de sentido revela que este, ao mesmo tempo em que retira todo o sentido da vida do indivíduo, torna-se ele mesmo uma força intransigente que subtrai todo e qualquer sentido. Assim, sob tais destinos, reina a inessencialidade, na

⁶⁷ São, por assim dizer, personagens limites que denotam um novo horizonte na qual a forma romanesca, pelo menos para Lukács, poderá ser ultrapassada. Isso, contudo, ainda não se apresenta na obra de Tolstói, a não ser como um indicativo.

qual a personalidade das personagens é aniquilada pela falta de laços, pois, “como destino individual, não como elemento rítmico ao lado de um sem número de outros homogêneos e equivalentes” (TdR, loc. cit.), a vivência se torna opaca e insignificante.

Todavia, ao lado da convenção e do destino individual, residem ainda os *grandes momentos*. Nos *grandes momentos*, a temporalidade se intensifica e, embora se vislumbre o sentido, ele não é capaz de superar o mundo trivial das convenções, permanecendo, por isso mesmo, somente como um momento. “Os três conceitos de tempo, portanto, além de heterogêneos e incompatíveis entre si, não expressam uma verdadeira *duração*, o verdadeiro tempo, o elemento vital do romance” (TdR, loc. cit., grifo nosso). Nesse sentido, para Lukács, a tentativa tolstoiana de extrapolar a cultura, por um lado, apenas tornou a forma romanesca ainda mais problemática e, por outro, não substituiu essa cultura por uma mais segura e essencial. Por isso, Lukács nos diz:

Em termos puramente artísticos, os romances de Tolstói são tipos extremados do romantismo da desilusão, um barroco da forma de Flaubert – sem aproximar-se mais do que os outros do objetivo almejado na configuração concreta: a realidade apromática da epopeia. Pois o mundo intuitivamente vislumbrado da natureza essencial permanece pressentimento e vivência, e portanto, subjetivo e reflexivo para a realidade configurada: ele é, contudo, em outros termos, puramente artístico – homogêneo a toda aspiração por uma realidade mais adequada (TdR, p. 158-9).

Lukács faz então uma importante constatação: a forma de romance da desilusão não foi ultrapassada por nenhuma outra nova tipologia, nem o romance de formação, nem Tolstói com sua força indicativa de uma nova posição literária, conseguiram superar o *status* dilacerante e problemático do mundo denunciado na forma do Romantismo. Se isso se dá, vale ressaltar que, para Lukács, Tolstói ocupa uma posição dúbia, um alvorecer de algo cujas categorias do tradicional romance europeu estão como que implodindo.

Tolstói “tem de ser concebido como fecho do romantismo europeu”, pois, nos *grandes momentos*, algo inteiramente novo se mostra: “é indicado um mundo inteiramente diferenciado, concreto e existente que, caso pudesse expandir-se em totalidade, seria completamente inacessível às categorias do romance” (TdR, p. 159). Sendo assim, se tais categorias utilizadas por Lukács não condizem mais com as formas que estão a se desenvolver na Rússia, significa que há uma nova forma romântica que escapa a essas categorias. Existe para Lukács algo como: “a forma renovada da epopeia” (TdR, loc. cit.). Lukács especula, sem ir adiante, como essa nova forma pode permitir que o homem apareça como homem, como o ser humano pode reconhecer a efetiva realidade anímica e concreta na qual o dilaceramento *entre o eu e o mundo* são superados.

Naturalmente, em última análise, a própria relação essencial da vida viva adentra agora a esfera da vida concreta, anteriormente, implacavelmente alheia ao homem. Assim, aquele entrecocar de personagens que produziam o estranho vazio pela solidão e pela falta de sentido de suas vidas recíprocas é superado. Nada está mais como um poder acima dos homens que participam da estrutura social. Parece que não há mais uma força inumana que impeça o homem de obter o sentido vivo da vida verdadeira. Acrescenta, ainda, Lukács: “*essa mudança nunca pode ser realizada pela arte: a grande épica é uma forma ligada à empiria do momento histórico, e toda tentativa de configurar o utópico como existente acaba apenas por destruir a forma sem criar a realidade*” (TdR, p. 160., grifo nosso). Entretanto se isso ocorre, pode-se afirmar que algo novo e estranho acontecia na Rússia? Se a obra estabelece uma relação de recíproca dependência histórico-filosófica, e a épica é uma forma ligada à empiria do momento histórico, a obra russa poderia elucidar o mundo russo como um mundo em transição e radicalmente novo?

Sabemos que Lukács utilizando Fichte afirma: “o romance é a forma da época da perfeita pecaminosidade” (TdR, p. 160). O significado da sentença demonstra que a forma do romance se mantém na dualidade dilacerada entre eu e mundo. Esperamos ter deixado claro que: 1) enquanto o próprio mundo da cultura e da normatividade sustentar o dilaceramento, 2) enquanto as próprias estruturas da realidade concreta endossarem o alheamento do mundo, e 3) enquanto as estruturas desse mundo amparar-se em forças que se formam pelas costas do homem, traduzindo-lhes o modo de agir e de ser, nada a obra fará a não ser denunciar a problematização do mundo externo. Eis a característica peculiar do romance para Lukács.

Porém, em Tolstói, Lukács enxerga pequenos sinais de um mundo novo, quer dizer, uma nova realidade se formando que parece querer romper com o que está posto pela normatividade burguesa. Contudo, tais sinais na obra de Tolstói “permanecem polêmicos, nostálgicos e abstratos”, mas indicam algo de profundamente novo ainda irrealizado. Nesse caso, deixemos o autor encerrar com suas próprias palavras:

Somente nas obras de Dostoiévski esse novo mundo, longe de toda a luta contra o existente, é esboçado como realidade simplesmente contemplada. Eis por que ele e a sua forma estão excluídos dessas considerações: Dostoiévski não escreveu romances, e a intenção configuradora que se evidencia em suas obras nada tem a ver, seja como afirmação, seja como negação, com o romantismo europeu do século XIX e com as múltiplas reações igualmente românticas contra ele. Ele pertence ao novo mundo. Se ele já é o Homero ou Dante desse mundo ou se apenas fornece canções que artistas posteriores, juntamente com outros precursores, urdirão numa grande unidade, se ele é apenas um começo ou já um cumprimento – isso apenas a análise formal de suas obras pode mostrar. E só então poderá ser tarefa de uma exegese histórico-filosófica proferir se estamos, de fato, prestes a deixar o estado da absoluta

pecaminosidade ou se meras esperanças proclamam a chegada do novo – indícios de um porvir ainda tão fraco que pode ser esmagado com o mínimo de esforço pelo poder estéril do meramente existente.

4 A RÚSSIA E OCIDENTE

*A Rússia não se pode pela razão entendê-la,
Nem medi-la por um comum estalão:
Tem ela sua própria configuração –
A Rússia só pela fé se pode apreendê-la.*
Tiútchev⁶⁸

Expusemos outrora o problema da cisão entre o eu e o mundo e fizemos um apanhado um tanto agarrado às noções expostas em *A teoria do romance* – sempre à luz de nosso objetivo, que consiste em demonstrar a diferença existente para Lukács entre Dostoiévski e o romance europeu ocidental. Das tentativas levadas a cabo, uma ressaltou com afluência, qual seja: a separação que há entre ideia e ação nas personagens do romance que marcam uma condição de alienação e falta de sentido para o homem. Agora, passaremos a desenvolver uma análise sobre como Lukács concebia as obras de Dostoiévski, buscaremos detalhar nossa demonstração com base n’*As anotações sobre Dostoiévski* em paralelo com a leitura que fizemos de *A teoria do romance* e de *Os irmãos Karamázov*.

Assim sendo, se levantarmos a questão dos fatores e causas que tornaram possível a confecção de *A teoria do romance* como introdução a um inacabado livro sobre Dostoiévski, a partir d’*As anotações*, o que menos teremos que fazer é analisá-la de uma perspectiva puramente nostálgica. *As anotações sobre Dostoiévski* tornam evidentes, por todos os lados, as preocupações éticas com a ação efetiva no mundo que Lukács tinha então. Que Lukács tenha encontrado, nas personagens de Dostoiévski, uma contraposição a suas categorias usadas para analisar o romance europeu já não deve constituir aqui novidade⁶⁹. Mas, além dela, o filósofo foi capaz de perceber uma transformação não somente enquanto desdobramento da forma, como também no universo social russo que, em todo caso, está assinalado em suas anotações.

A contraposição lukacsiana ao Ocidente se expressa de diversas formas, mas nenhuma é mais eficaz quanto a comparação que o jovem filósofo faz entre Rússia e Europa ocidental. Essa crítica fica expressa ora de forma latente, ora de forma explícita na maior parte d’*As anotações*. A Rússia, juntamente à Índia, para Lukács, constitui um lugar fora do esquadro cultural do Ocidente, que permite uma construção espiritual além

⁶⁸ FRANK, 2008.

⁶⁹ Na passagem aqui assinalada, lembramos apenas que, ao final d’*A teoria*, Lukács refere-se à impossibilidade de abarcar a obra de Dostoiévski com as categorias utilizadas para analisar o romance tradicional.

das estruturas do mundo alienado da Europa ocidental. A esse respeito, Keller⁷⁰ diz o seguinte: “Com sua dedicação a Dostoiévski, Lukács faz uma análise crítica do Ocidente e sua cultura, juntamente com seu ‘desenvolvimento histórico’”.

Sendo o Ocidente o lugar em que a barbárie se instaurara, aqui nos aproximamos de uma peculiaridade muito importante no pensamento de Lukács, a saber: *o ideal russo*. Não é difícil observar que quase todo o conteúdo de suas conjecturas n’*As anotações*, estão às voltas com a posição complexa da Rússia no ideário europeu. Posição esta fortemente discutida no seu círculo de amigos e, em especial, com seu amigo Paul Ernst por meio de abundantes cartas⁷¹ e o não menos famoso e futuro marxista Ernst Bloch. “Na realidade, a referência decisiva para o pensamento religioso de Lukács não é o misticismo católico, judeu ou hindu, mas muito mais (como para todo o círculo Max Weber) a espiritualidade russa e, principalmente, Dostoiévski”. (LÖWY, 2008, p. 59)

A Rússia é vista pelo prisma lukacsiano da época – e, vale dizer, também pelo seu amigo mais próximo intelectualmente, Ernst Bloch – como uma saída aos problemas que enxerga no ocidente. É por meio das obras de Dostoiévski que Lukács antevê uma fundamental mudança estrutural; enquanto no mundo ocidental com seu, por assim dizer, *pensamento alemão*⁷², o que há são a inevitabilidade da modernidade e o crescimento e o aprofundamento na solidão; contrariamente na Rússia, pelas obras dostoiévskiana, Lukács enxerga que há uma alteração profunda que, para ele, levará a fraternidade metafísica dos homens.

Sob todos os aspectos, a orientação da crítica de Lukács está mergulhada numa religiosidade bem adversa, obscura e original, em que o Ocidente e o Oriente representam pólos opostos. Nisso, a presença da Índia em suas anotações estabelece uma ligação direta com um modo cultural adverso aos desenvolvimentos legados pelo mundo ocidental, por isso afirma: “Índia: identidade com outro: o desaparecimento da individualidade” (AsD, p. 63). Sem hesitar no seu caminho crítico, Lukács investiga a possibilidade – para ele realmente existente – de um mundo culturalmente diferente em que a solidão não tenha tomado todos os poros da vida; naturalmente, ele encontra esse mundo na Rússia. Assim,

⁷⁰ KELLER, E. *Der junge Lukács: Antibürger und wesentliches Leben Literatur- und Kulturkritik 1902-1915*. Frankfurt am Main; Sandler, 1984. p.207

⁷¹ A esse respeito temos um ótimo comentário de Michele Cometa que diz o seguinte: Paul Ernst, grande inimigo da *ideia russa*, a considerava o exemplo perfeito de uma moral do escravo, (porém) afastado demasiadamente da exigência do individualismo ocidental, esperava da própria guerra a refundação daquele espírito comunitário entre as classes sociais que, respeitando e mantendo as diferenças, poderia dar abertura ao diálogo entre proletariado e burguesia (COMETA, M. postfazione in: LUKÁCS, G. Dostoevskij. Milano: SE, 2000. p.142).

⁷² Não nos esqueçamos de que o contexto é de uma guerra imperialista levada pela Alemanha.

“a perspectiva escolhida por Lukács para apresentar a decadência do mundo ocidental, é muito mais religiosa do que sociológica. O contraste entre Ocidente e Oriente é o que sucede Dostoiévski” (KELLER, 1984, p. 211).

A contraposição entre Ocidente e Oriente mostra-se uma forma de crítica que caracteriza, sobretudo, o pensamento anticapitalista de Lukács. Para o jovem crítico, uma renovação da humanidade só poderia surgir numa sociedade em que não apenas não compactua com o desenvolvimento do espírito ocidental, como também tivesse em si respostas diferentes para a solidão desse mundo. A religiosidade russa, desse modo, marca os interesses que Lukács terá nessa época e fica expressa por todos os lados n’*As anotações*. E é nas obras de Dostoiévski, em seus personagens originais, que Lukács vê uma cultura sob todos os aspectos diferente e na qual o desespero solitário em busca de uma utopia não está presente enquanto algo abstrato⁷³.

A Rússia funciona, dessa maneira, como uma rota de fuga aos problemas evidenciados no mundo ocidental; essa condição de lugar privilegiado não se dá de outra forma senão com Dostoiévski e por meio de seu mundo cultural, que tem marcas distintas e distantes da vida europeia ocidental. Assim, a vitória e a salvação da humanidade dependiam – para o Lukács da época – dos desdobramentos internos que ocorreriam na Rússia. Possibilidade esta – como logo veremos – de todo fechada para a Europa Ocidental. Por isso, enquanto a Europa ocidental era o lugar da solidão, da alienação e da falta de sentido, cujo romance é sua resposta, na Rússia, há algo de original e estranhamente intrigante que, para Lukács, é vislumbrado na obra de Dostoiévski.

A irmandade russa e o individualismo europeu – esta é a contraposição presente nas *anotações sobre Dostoiévski* que são elaboradas de maneira particularmente forte. Isso porque na tradição russa de solidariedade com os seus semelhantes, tal como Dostoiévski havia descrito, Lukács enxerga a possibilidade de uma alternativa ao princípio da concorrência do individualismo ocidental (KELLER, 1984, p. 214).

Essa tendência a ver na Rússia uma nova direção para a humanidade, guiada e fecundada espiritualmente, para Lukács, está diretamente ligada à nova forma literária de Dostoiévski. O escritor, por meio de suas obras, não apenas superou a condição de

⁷³ A esse respeito, Ernst Bloch tem uma citação esclarecedora do que à época se discutia no círculo do jovem filósofo: “Mas também nós, nós acima de tudo, o homem tardio do Ocidente, continuamos a buscar; e como um sonho novo nos avizinhamos do Oriente... No seu calor e na sua espera, toda a Rússia ilimitada se mostra como uma sucessão de grandes rios e planícies, como uma Índia envolta na neblina. Mas, o que mais conta é que a mística especulativa e metafísica, espírito do norte, são de novo estritamente ligados naquela mágica Ásia da afinidade e do aprofundamento interior e da piedade autenticamente teúrgica. (Cf. COMETA, 2000, p. 145 *apud* BLOCH, E. *Geist der Utopie, Zweite Fassung*, in Id., *Gesamtausgabe*, cit., vol. III, p. 215).

expatriado do herói do romance com entendeu essa condição existente no homem ocidental assinalado, por assim dizer, de maneira profunda, dinâmica, direta e em transição nas figuras de Ivan, Rakítin e Smierdiakóv. A crítica lukacsiana dirigida à filosofia alemã visava, portanto, desmascarar a crescente ideologização da individualidade e benfeitoria da guerra⁷⁴. E, nisso, o filósofo estava contestando diretamente seus amigos, dentre os quais Paul Ernst e mesmo a senhora Weber e seu marido. Assim, para abarcar essa questão, elencamos três pontos que, de maneira direta, tentarão interpretar as conjecturas esparsas de Lukács n'*As anotações* e que, de maneira menos sintética, colaborarão para a compreensão da relação tensa entre Rússia e Europa ocidental: 1) através da concepção de segunda ética; 2) o desenvolvimento do que Lukács alcunha de espírito objetivo e, por fim; 3) a filosofia e a tragédia alemãs contrapostas à Rússia.

4.1 A segunda ética

As peculiaridades do pensamento lukacsiano estabelecidas n'*As anotações sobre Dostoiévski* subentendem naturalmente um enfoque que sucede *A teoria do romance*. Dessa última, vale lembrar que o romance é a expressão última de um mundo abandonado por Deus. Tendo em vista que a única maneira de superar o romance é o surgimento de uma transformação abrupta no mundo concreto que possibilite um novo *épos*, n'*As anotações* essa mudança só pode ocorrer com a superação de todas as formas já existentes. E, assim, o tom nostálgico d'*A teoria* cede passo para um tom, embora cheio de problemas insolúveis, revolucionário e subversivo n'*As anotações*. Por isso, o passeio que o luciferino faz já na idade média estabelece uma linha de transformações profundas que será, n'*As anotações*, evidenciada pela fundação de uma ética que está para além da ética kantiana, advinda de um mundo alienado. O problema da primeira e da segunda ética entra assim em evidência de maneira totalmente original n'*As anotações*. Como vimos anteriormente, n'*A teoria*, o luciferino vem da força sedutora do helenismo morto,

⁷⁴ Em termos sucintos, há ampla similitude entre o caminho lukacsiano de crítica ao pensamento alemão e o caminho do jovem Marx: ambos passarão por uma gama de grandes filósofos num esforço homérico para tentar compreender os motivos e as razões dos problemas subjacentes no contexto histórico-social.

que faz esquecer as cisões do mundo em constante ruína, o que lhe dá uma peculiar característica moderna⁷⁵.

Para o Lukács d'*As anotações*: “[na] época clássica” – afirma o crítico referindo-se ao classicismo germânico – “[há] grande tensão entre a primeira e a segunda ética”, e observa pontualmente, “máximo da segunda” (AsD, p. 63). Nesse ponto, Lukács revela grande sutileza ao transpor para o mundo alemão do XVIII e XIX problemas que denotam uma profunda alteração marcada entre a primeira e a segunda ética e são reveladas pelas grandes obras de sua lavra. Assim, expõe, ainda que de maneira obscura, a tensão existente entre uma ética ligada ao mundo normativo (primeira ética) e uma ética ligada às aspirações da alma (segunda ética) como algo já presente e em transição na rebeldia e na rebelião, por exemplo, de *Kohlhaas* de Kleist⁷⁶.

Na nossa análise sobre *A teoria do romance*, já havíamos retratado uma espécie de rebelião contra a primeira ética – ou normativa – e o mundo da segunda natureza, que no Ocidente será a responsável, para Lukács, pela fundação da forma romanesca. Agora, n'*As anotações*, torna-se evidente não somente a crítica que Lukács faz ao *espírito objetivo* – espécie de demiurgo e encarnação da segunda natureza – que triunfalmente ganhará todos os poros da vida humana, como também a profunda e desconcertante observação de que as personagens de Dostoiévski superam a segunda natureza pela encarnação de uma segunda ética. Se, na Grécia, como vimos lá atrás, havia conteúdos harmônicos que estavam vinculados à comunidade que vivia numa circunferência perfeita em que tudo se dava de maneira ingênua, contrariamente, a segunda ética como resposta ao tempo moderno não é um retorno, senão o fato de constituir uma resposta a um mundo tornado complexo, aberto, caótico e dinâmico. Como afirma Lukács: “A segunda ética não tem mais o conteúdo vinculado (relação com a Grécia, com a hierarquia e com o sistema adequado). Tudo deve ser rompido – por causa da possibilidade do luciferino-jeovista” (AsD, p. 13).

Cabe-nos, então, a pergunta: mas, afinal, o que são primeira e segunda ética? A ética para Lukács de um modo geral não se refere diretamente ao direito e às normas erigidas pelo Estado burguês. Com esse sentido estabelecido, temos que a primeira ética no interior d'*As anotações* passa a existir e a se correlacionar com o próprio desenvolvimento cultural do Ocidente, que imprime nas ações dos homens seus critérios e funciona como por detrás das costas deles. Isto é, há uma naturalização da segunda

⁷⁵ TdR, p. 35.

⁷⁶ Discussão e obra que retomaremos adiante.

natureza que dita as regras, as quais são acatadas com normalidade pelos homens. Ademais, n'As anotações, ela está totalmente ligada à estrutura do mundo jeovista, quer dizer; um mundo em que impera uma ordem totalmente adversa à alma humana, mas que, não obstante, é tida como a correta e a única possível.

A segunda ética, contrariamente e de maneira sumária, é o desejo da alma em ato, não mais como uma atitude polêmica frente ao mundo, mas como uma atitude de transição para o novo e de todo indiferente às estruturas do mundo jeovista⁷⁷. Ela irá aparecer de maneira nevrálgica nos personagens de Dostoiévski; segundo Lukács, não existe mais para estes a coerção do mundo instituído, o certo e o errado é uma questão de ocasião e a mudança de atitude e de si mesmo é profunda e está sempre em ação. Assim, a segunda ética não está ligada senão às aspirações da alma que, segundo Lukács, devolvem ao homem seu sentido.

Não obstante, a propósito da segunda ética há um interessante fragmento acerca da filosofia alemã em que se observa o seguinte: “o Estado ou ainda a imoralidade organizada – [funciona] do lado interno como política, direito penal, classe, comércio, família: do lado externo: como vontade de potência, de guerra, de conquista e de vingança” – trata-se de uma constatação do caráter transitório presente no pensamento de um filósofo alemão que fica mais evidente quando conclui – “[...] direito e ética: igualmente a segunda ética é para Nietzsche uma filosofia do direito; assim como a inteira *Genealogia da moral* é uma história do desenvolvimento (teológico) do tipo de comportamento ontológico (por exemplo: a consciência)” (AsD, p. 52). A crítica e a constatação da transitoriedade presente no pensamento nietzschiano para Lukács demonstram que o filósofo alemão anteviu a segunda ética, mas a subjugou frente as estruturas do Estado e do Direito.

O núcleo decisivo do trecho acima, sem dúvida, é a concepção original da segunda ética. A ética deveria estar relacionada ao Direito? É a observação que anota Lukács. Bastaria recobramos a noção de dever-ser da alma e a problemática autonomização do mundo normativo convertido em segunda natureza para, de forma patente, concluir que,

⁷⁷ Segundo as notas de Cometa: “Jeová ou Jeovista são no manuscrito sinônimo de poder da instituição, de objetividade da instituição mundana e é a categoria principal da época da perfeita pecaminosidade. Jeová é o deus que justifica a injustiça e o horror do mundo. Depois do cristianismo primitivo, que se orientava a valores como a solidariedade, a fraternidade e amor, a história da religião se torna a história do jeovista, isto é, da Igreja como instituição repressiva e protótipo seguido do Estado” (Cf. COMETA, M. *Note al texto*. in: LUKÁCS, G. *Dostoevskij*. Milano: SE, 2000 p.89). Vale dizer, ainda, que o mundo jeovista compactua diretamente com a noção estabelecida n' *A teoria do romance* de segunda natureza, o que vemos agora e os desdobramentos que ele terá naquilo que Lukács alinha de espírito objetivo.

para Lukács, o dever-ser da alma e seus imperativos ganham uma forma ativista em Dostoiévski, isto é, criam e colocam em ação uma segunda ética em que não há mais impedimentos para que o desejo da alma se efetive no mundo, por isso o heroísmo em Dostoiévski se torna imediato⁷⁸. Assim, enquanto no romance europeu, e em especial no romance da desilusão, a alma se recolhe à solidão, na obra do escritor russo a alma se torna ativa⁷⁹.

Poderíamos, desse modo, inferir, a partir d'*As anotações*, que a realidade da alma dos personagens dostoiévskianos desconhece tanto a noção particular de negação da realidade do *mundo jeoviano* quanto desconhecem também a participação das estruturas normativas e sua aceitação como em *Wilhelm Meister*. Em “Wilhelm Meister”, diz Lukács, existe “virtude e classe. (primeira ética absoluta)” (AsD, p. 14), o que significa dizer que os contrastes existentes entre essa personagem alemã e as personagens de Dostoiévski são visíveis. Enquanto aquele segue afirmando sua classe, valores e buscando uma perspectiva de vida ligada totalmente às estruturas do mundo jeoviano, as personagens de Dostoiévski não apenas ignoram o mundo e sua segunda natureza, como, ao ignorá-lo, rompem com ele e agem a fim de erigir um mundo novo. Não obstante, as diferenças entre os personagens russos e o alemão Meister se demonstram também como uma relação histórico-cultural, pois, enquanto na Alemanha, para Lukács, a própria alma está em relação direta com Deus – haja vista a reforma protestante e seus desdobramentos⁸⁰ –, contrariamente, na Rússia, algo aponta a comunidade e há uma situação de transição marcada pelo modo de ação do luciferino na obra de Dostoiévski.

O que difere as personagens de Dostoiévski dos outros romances europeus é de maneira mais determinante a superação da condição de cisão que, muito embora, estas personagens creem existir e tentam se isolar ou fugir, logo entram em conflito quando suas ideias obtêm respaldo no mundo. Os heróis luciferinos em Dostoiévski são homens em transição. Por esse motivo, o referencial do luciferino é a subjetividade que, voltando-se contra o meramente existente, busca uma *vida viva no seio da comunidade*. E essa passagem permite-nos compreender como um novo homem e uma nova formação estavam, para Lukács, evidenciados na obra de Dostoiévski e profundamente atrelados ao mundo russo: “1) Índia: individualidade em vias de desaparecimento; 2) Alemanha: sua

⁷⁸ Discutiremos isso mais adiante.

⁷⁹ Iremos retornar a essa discussão mais à frente.

⁸⁰ Analisaremos esse caso na seção d'O espírito objetivo.

própria alma – em relação com Deus; 3) Rússia: sua própria alma – na comunidade das outras alma, querida e criada por Deus” (AsD, p.63-4).

Assim sendo, as personagens de Dostoiévski mantêm, por um lado, uma subjetividade irreduzível, mas, por outro, não se isolam de seus iguais, e isso é propiciado pelos desdobramentos do espírito russo. Para Lukács, a significação dos aspectos gerais que forma o todo da obra dostoiévskiana se funde com o herói; é como se as personagens dostoiévskianas estivessem plenamente apresentadas e representadas em cada ideia. Para Lukács, o basilar princípio desses homens e mulheres estranhos de Dostoiévski na relação antagônica entre Jeová e o luciferino é este: “não somos alimentados na árvore do conhecimento. Devemos agir como se soubéssemos tudo, enquanto não sabemos nada” (AsD, p. 26). E é exatamente aí que se encontra de maneira basilar o surgimento da segunda ética. Por isso, a união e a necessidade do outro, como ser reconhecido da comunidade, é a estrutura comum ao mundo das obras de Dostoiévski. A segunda ética, portanto, rompe com o mundo burguês e suas estruturas erigidas pelo desenvolvimento do espírito ocidental.

“A aspiração de Lukács”, diz Michael Löwy⁸¹, “parece ser fundir Deus e comunidade num coletivismo religioso que seja a negação total da sociedade burguesa moderna, individualista e fundada no egoísmo racionalista calculador”. Tal possibilidade só é dada para Lukács com o reencontro com a comunidade e, durante essa época, o filósofo crê que, nem mesmo o socialismo por si poderia fundá-la, pois, neste, a transformação aparece apenas como um dever e, portanto, carente de substância religiosa⁸² e pactuante com o espírito objetivo.

Em termos paradoxais, Lukács pensava uma segunda ética como capaz de superar o mundo da segunda natureza com suas estruturas carcomidas e autonomizadas do homem, e como aquilo capaz de colocar em ação a realidade da alma em sua comunidade. Ele via nas personagens de Dostoiévski isso concluído; homens e mulheres cuja ação repercutia no mundo, almas que não estavam mais isoladas e agiam tendo um fim em vista, almas que eram de todo indiferente ao peso da normatividade, enfim, uma ação

⁸¹ LÖWY, 2008, p. 57.

⁸² Para Löwy (2008, p. 61): “É evidente que essa religiosidade místico-messiânica de Lukács tinha pouca coisa em comum com a religião no sentido habitual da palavra; ela podia, no limite, se apresentar sob a figura do ateísmo. Uma das passagens mais reveladoras desse caderno de anotações sobre ou a propósito de Dostoiévski é aquela onde ele compara o ateísmo russo, humanamente autêntico e profundamente religioso, com o ateísmo europeu ocidental [...]”. A esse e a outros pontos retornaremos adiante, cumpre apenas dizer, que tanto em Lukács quanto em Dostoiévski, não é objetivo nosso depreender de ambos uma filosofia da religião, pois, a bem dizer, neles há uma espécie de religiosidade completamente estranha ao senso comum e à categoria convencional.

personificada no tipo dostoiévskiano que já haveria superado o sujeito problemático e a alienação do mundo da segunda natureza. Por isso, em Dostoiévski, a segunda ética é uma realidade, vida vivida, enquanto, no romantismo alemão, ela é ironia. (AsD, p.26).

Se isso ocorre para Lukács, nas obras dostoiévskianas, resta-lhe pensar histórico-filosóficamente o surgimento desse novo tipo, desse novo homem. E é em Kierkegaard que enxerga a fonte indiscutível da origem e da transição para a segunda ética, citando: “demoníaca é cada individualidade que sem participação (que taciturna no que diz respeito a todos os outros), somente busca a si mesma em relação à ideia. Se a ideia é Deus, então a individualidade é religiosa; se a ideia é o mal, então é demoníaca em sentido estrito” (AsD, p. 71)⁸³. Feitas essas considerações, para Lukács, Kierkegaard representa uma transição para um novo tipo de ação ética; primeiro, porque os problemas de um mundo abandonado por Deus já haviam sido apontados e levados às últimas consequências pelo filósofo danes; segundo, sua resposta quanto à irredutibilidade da individualidade e a tentativa de se pôr contra o mundo normativo já se apresentavam; terceiro, enquanto caráter de transição, todavia, permaneceu insuficiente, pois a categoria estética do luciferino permaneceu somente uma polêmica contra o mundo da primeira ética⁸⁴. Assim, é somente com Dostoiévski que a segunda ética se estabelece de maneira integral na ação das personagens, e é aí que o luciferino se desenha como uma espécie de transição para um novo *épos*.

4.1.2 O desdobramento do luciferino n'As anotações

Quando pensávamos junto com *A teoria do romance*, apontamos a existência de uma tensão existente entre o mundo normativo – segunda natureza – e o demonismo presente na alma das personagens do romance. Agora, nos seus cadernos de anotações, Lukács retoma a discussão sob um ponto de vista aprofundado e com certas nuances. Por todos os lados, vemos uma aproximação de Lukács no que concerne ao demonismo kierkegaardiano. Assim, como o filósofo danes concebia o demonismo de Sócrates no seu

⁸³ KIERKEGAARD, S. *Stadien auf dem lebensweg*. p. 206

⁸⁴ AsD, p. 71.

*O conceito de ironia*⁸⁵, também Lukács concebe o conceito luciferino que igualmente se volta contra o mundo normativo e burguês. Ademais, o luciferino estará em relação de mútua reciprocidade com a ideia de segunda ética.

Para entender o significado do luciferino em Lukács, é necessário, desse modo, levar em consideração, novamente, sua proximidade na juventude com a filosofia

⁸⁵ A concepção demoníaca de Kierkegaard não é só reveladora como permite observar as influências que permeiam o pensamento de Lukács. Para Kierkegaard, é a figura de Sócrates que encarna o demoníaco, embora o filósofo não tenha consciência disso. É a ação do demônio encarnado no filósofo que encanta, atrai e não obstante causa estupor na esfera da vida pública em Atenas. Desse modo, é Sócrates quem levanta uma polêmica na qual se estabelece uma relação “para com seu tempo” e se ergue pela primeira vez, ainda que inconscientemente, o demoníaco. Para nossa reflexão aqui, vale acrescentar as similitudes que marcam o pensamento de ambos. Tais semelhanças são detectadas numa leitura atenta d’*O conceito de Ironia*. Fazemos brevemente uma digressão.

Segundo Kierkegaard, com a palavra demônio se designa “algo abstrato, algo divino, que porém, justamente em sua abstração se eleva acima de qualquer determinação, é inexprimível e livre de predicados, pois não admite nenhuma vocalização” (KIERKEGAARD, 2006, p.128). Nessa concepção é passível de observar retrospectivamente as vozes que cercam o pensamento de Lukács tanto, em sua *A teoria do romance* como em sua *As anotações*. Quando ele pensa sobre o demoníaco, a relação religiosa e a postura ética que o luciferino erige dentro de suas conjecturas estão como que permeadas pela ausência de determinação e liberdade iguais à do demoníaco kierkegaardiano.

Não podemos esquecer que, para Lukács, quando os deuses desaparecem, nos seus lugares ficam aqueles que foram banidos ou não subiram ao poder das alturas: assim, em primeiro lugar, é preciso ressaltar o caráter de rebelião que a categoria do demoníaco tem para ambos os filósofos. Em Kierkegaard, a posição de Sócrates em não reconhecer os deuses do Estado está totalmente relacionada à ação teórica de seu pensamento alcunhada como *ignorância*. O filósofo danês vê na ignorância um ponto de vista totalmente negativo frente à teoria, ou melhor, frente ao pensamento filosófico, negatividade esta, marcada pelo não saber. Sócrates “sabia que isto era, mas não sabia o que isto era (KIERKEGAARD, 2006, p. 135). A relação do demonismo socrático, para Kierkegaard baseia-se da seguinte maneira: primeiro, numa atitude negativa ligada ao próprio pensamento – “só sei que nada sei” – que reflete para Kierkegaard a esfera da intelectualidade que busca compreender o que é isto de maneira mais aprofundada e, por isso, a categoria da ignorância se revela; por outro lado e de mesmo modo, há a esfera da exterioridade em que empiricamente se sabe que é isso). Segundo: há uma relação da subjetividade que, para Kierkegaard, na Grécia ainda estava incompleta.

Ora, não devemos nos esquecer de que também, para Lukács, o demonismo é marcado por uma posição subjetiva cuja característica principal é uma aspiração pela essência presente na alma que somente dela se ocupa; entretanto, é um desdobramento moderno da categoria demoníaca. Ambas, posições acima elencadas aproximam-se da concepção de luciferino lukacsiano, mas se revelam mais próximas quando Kierkegaard diz o seguinte: “... quando a subjetividade com seu poder negativo quebrou o feitiço sob o qual transcorria a vida humana submetida à forma da substancialidade, quando emancipou o homem de sua relação para com Deus, assim como liberta o indivíduo de sua relação para com o Estado, aí a primeira forma sob a qual ela se mostra é a ignorância. Os deuses forma embora, e com eles a plenitude, o homem fica para trás como a forma, como aquilo que deve receber em si a plenitude, mas esta relação, no domínio do conhecimento, é concebida corretamente como ignorância” (KIERKEGAARD, 2006, p. 136).

Por todos os lados, vemos aí a concepção que Lukács irá desenvolver, com algumas nuances em sua *A teoria*. Como vimos lá atrás, em Lukács, quando a subjetividade impera, a substancialidade se esvai. Assim sendo, o demoníaco em ambos opera sobre si mesmo, se a “psicologia do herói romanesco é o campo de ação do demoníaco” (TdR, p. 92), vê-se uma relação de distância entre a alma e a realidade concreta que se efetiva perante os desdobramentos histórico-filosóficos. Como nos diz William (p. 52): “Em Lukács temos uma conclusão muito próxima daquela de Kierkegaard, em relação à propagação do fenômeno demoníaco na modernidade, com suas consequências no herói problemático do romance”. Conclusão esta que terá implicações fortes em sua especulação n’*As anotações*.” (cf. KIERKEGAARD, S. *O Conceito de Ironia, constantemente referido a Sócrates*. 3. ed. Trad. Álvaro Valls. Bragança Paulista: São Francisco, 2006) e (MARTINS, Willian Mendes. *A presença de Kierkegaard na teoria do romance do jovem Lukács*. 2012. 107 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2012. Cap. 4.1.

kierkegaardiana. Temos em vista, acima de tudo, determinar a crítica que Lukács faz ao espírito objetivo, pois dela também dependem as novas categorias que o jovem filósofo vê surgir a partir da poética de Dostoiévski e nos possibilita o vislumbre de sua forte tendência à ética.

Para o enfoque da tratativa Lukács/Kierkegaard, existem noções conceituais em ambos que, à medida que os unem, também os afastam. “O protesto de Kierkegaard contra a relação com o Estado” (AsD, p. 44), a teoria do gesto como salto de fé, o demonismo e sua recusa ao cristianismo oficial são as noções que se reúnem em torno de uma polêmica lançada contra o *espírito objetivo* que, tanto um quanto outro, veem encarnado nas estruturas do mundo normativo. Esse ponto de contato entre os dois é um primeiro passo que damos para tentar compreender como Lukács fundamenta uma *ética metafísica*.

Esses talvez sejam os pontos de aproximação entre os filósofos, contudo, em retrospecto crítico, Lukács ruma aos limites da teoria kierkegaardiana e, n’*As anotações*, o vê como um europeu-ocidental que, em linhas gerais significa; um homem condenado a reclusão e ao isolamento⁸⁶. Assim, se por um lado, há uma aproximação com Kierkegaard principalmente com a categoria de demonismo – da qual falaremos mais adiante – posta por uma irreducibilidade do indivíduo que corrobora com a tese segundo a qual: “o homem é síntese de finito e infinito, temporal e eterno, liberdade e

⁸⁶ Assim diz Lukács (AsD, p. 44), no item 73 d’*As anotações*: Cristianismo; o protesto de Kierkegaard contra a relação com o Estado. Mas de um ponto de vista “não deste mundo” (Isto é também a única possibilidade/ se, se atenta estritamente e exclusivamente ao Novo Testamento e a Cristo – neles a comunidade dos Santos/ proximidade com Dostoiévski: a igreja como soberana absoluta” – Lukács está tratando aqui da ideia cristã que consiste na busca somente do reino dos céus como pátria, ao mesmo tempo, em que se evidencia sua grande compreensão sobre a vida de Dostoiévski e a ideia do russo de que os problemas da Rússia e da humanidade de um modo geral só poderia ter fim com uma igreja soberana. Lukács continua e cita Kierkegaard: “o cristianismo consiste em renunciar a tudo [...] no pregar angustiado, no invocar aquele sentido mundano da pobreza e do sofrimento; no implorar mais apaixonadamente do que exige o sentido mundano” (KIERKEGAARD, S. *Der Augenblick, übersetzt Von Ch. Schrempf*. Jena: Diederichs, 1909, p.19) e segue com a citação de outros trechos: “Somente o “Singular” é cristão. O cristão raramente é um gênio. Quando tudo se tornar cristão – não haverá nenhum cristianismo – o ser cristão é um conceito polêmico. O Estado é – do ponto de vista humano – o sumo ente”. Lukács reflete sobre a noção Kierkegaard já antevendo uma prefiguração da institucionalização da igreja e sua, por assim dizer, cumplicidade com o desenvolvimento do Estado, o que erguerá em termos lukacsianos a estrutura do mundo jeovista. Assim conclui: “O ódio de Kierkegaard contra cada “oficialidade” (a instituição eclesiástica) representa o necessário – europeu ocidental – pólo oposto ao catolicismo: liberar a salvação da individualidade (casual)”. Como chamamos atenção anteriormente apesar de Kierkegaard estar próximo aos Europeus ocidentais, ele estabelece sem dúvida para Lukács uma ambivalente posição. Por um lado, sua escaramuça contra a instituição o faz transitar para uma segunda ética; por outro, o ódio de Kierkegaard contra essa mesma institucionalidade é somente a liberação do indivíduo, uma revolta guardada nos limites de uma subjetividade e, portanto, nos limites dados aos ocidentais.

necessidade⁸⁷”; por outro lado, não há, contudo, para Lukács, um contentamento com essa contraposição resguardada somente como um ato individual.

N^{as} *anotações*, Lukács toma esse problema radicalizando suas concepções e o fazendo operar como uma luta entre Jeová – mundo normativo – e Lúcifer – mundo dos deuses que ainda não subiram ao poder – no entanto, o luciferino no novo épos – subentenda-se Dostoiévski – já é uma superação. Aprofundada a feição do demonismo, o luciferino como seu desdobramento ganha novos traços nas obras dostoiévskianas. Enquanto no romance o demonismo apenas levantava uma abstrata e individualizada polêmica, na obra de Dostoiévski a polêmica ganha realidade. Daí ocorrer que a ideia enquanto ação, na obra do russo, já ultrapassa o âmbito da melancólica situação de cisão e solidão.

No ocaso de uma busca nostálgica, logo se vê que Lukács não incide. Dificilmente poderíamos situar os limites precisos de sua crítica anticapitalista não fosse o papel desempenhado pelas anotações. Nela é possível observar um Lukács se debatendo em busca de uma ética original e complexa que possa combater o mundo alienado da segunda natureza. Tendo em vista que sua concepção de luciferino é anti-jeoviana, Lukács observa com sagacidade que a prática luciferina é levada a cabo por um razoável número de personagens de Dostoiévski, dentre os quais: Ivan, Raskolnikov, Stavroguin.

Essa luta luciferina joga com as contínuas disputas entre a alma e o mundo jeoviano. Nas obras de Dostoiévski, elas excedem os limites da individualidade e se realizam no mundo das personagens, não há para esses homens qualquer solução ou compromisso com o mundo Jeovista sob o peso de dignificar seu mundo. Assim, sob os novos traços do luciferino encarnado na figura desses homens, Michele Cometa⁸⁸ tece um notório comentário:

Nesse quadro é possível interpretar qual personagem de Dostoiévski, cuja essência transcendental está para além da instituição burguesa, cuja alma tem agora a transformação da linguagem ética e responde por uma forma nova e superior de humanidade (segunda ética). Ele é somente a expressão deste protesto cristão-luciferino contra o existente, contra o mundo abandonado por Deus [...] o arquétipo dessa rebelião em nome de um novo Deus é obviamente Ivan Karamázov.

Não por acaso, temos um admirável diálogo entre Ivan Karamázov e o próprio demônio personificado num estilo bonachão, de uma nobreza decadente e parasitária⁸⁹.

⁸⁷ KIERKEGAARD, op. cit.

⁸⁸ COMETA, M. *Postfazione*. (in: LUKÁCS, G. *Dostoevskij*. Milano: SE, 2000 p.151).

⁸⁹ As características do Diabo são todas ligadas à nobreza, como segue: “Ali apareceu de repente alguém sentado, sabe Deus como havia entrado, porque ainda não estava no quarto quando Ivan entrara ao voltar

Sua presença carcomida pode, talvez, para Lukács, ter representado o tipo de deus mundano, no qual a vida trivial e sem sentido é corporificada.

Um dos aspectos mais complexos e interessantes do luciferino e da segunda ética é o problema da não conciliação com o mundo jeovista. O luciferino não é evidentemente um problema somente estético; muito embora Lukács o arquitete como uma categoria estética, observamos, contudo, sua forte posição ética. Em linhas gerais, para Lukács, não há qualquer separação possível entre estética e ética. Por isso, o luciferino é um problema em que se apresentam diversos matizes, como uma categoria aberta capaz de concentrar amplas questões.

A esse respeito, o diálogo de Ivan com o demônio cria todo um amplexo ético que nos apresenta, seguindo a vereda lukacsiana, um complexo do ateísmo religioso: “A extrema oscilação do tipo Ivan” diz Lukács, “é entre o ser e o não ser de Deus (eles são ateus que acreditam em Deus)⁹⁰” (AsD, p. 25). Podemos dizer que, num primeiro momento, há o caráter antinômico da realidade vivida pela alma de Ivan, que se julga culpado pela morte do pai, revelando os limites e a solução para seu problema moral. Por sua vez, suas ideias, ao tornarem-se ação nas mãos de Smierdiakóv⁹¹, dissolvem a antinomia e, com ela, seu isolamento. A postura de Ivan, entendida por Smierdiakóv como uma cumplicidade, é, na verdade, a quebra da separação entre as ideias e as ações, pois, se “tudo é possível”, não temos mais problemas em cometer um fratricídio⁹². O

da casa de Smierdiakóv. Era um senhor qualquer, ou melhor dizendo, um tipo conhecido de *gentleman* russo, de idade avançada, *qui frisait la cinquantaine*, como dizem os franceses, com um tom grisalho não muito pronunciado no cabelo escuro, bastante longo e ainda basto cavanhaque aparado. Vestia um paletó marrom, evidentemente feito pelo melhor alfaiate, porém já gasto, com um corte de mais ou menos dois anos antes e já totalmente fora de moda, de sorte que as pessoas bem-postas na sociedade não usavam semelhante vestuário fazia já dois anos. A camisa, a gravata comprida em forma de cachecol, tudo era como usavam todos os *gentlemen* elegantes, mas a camisa, caso se reparasse de mais perto, estava meio suja e o cachecol largo muito surrado. As calças xadrez do visitante lhe caíam magnificamente, mas também eram claras demais e decerto muito justas, como já não se usam hoje em dia, o mesmo acontecendo com o macio chapéu de feltro que o visitante trazia e que estava totalmente fora da estação. Em suma, tinha boa aparência e minguados recursos nos bolsos. Parecia que o gentleman pertencia a categoria dos antigos latifundiários boas-vidas, que prosperaram ainda nos tempos da servidão; provavelmente correria mundos, frequentara a boa sociedade, outrora tivera relações e talvez ainda mantivesse até agora, mas, com o empobrecimento gradual depois de uma vida alegre na juventude e da recente abolição da servidão, havia se transformado numa espécie de parasita de bom-tom, que vivia errando pelas casas dos antigos e bons conhecidos, onde era recebido por seu caráter sociável e reto e ainda por ser, apesar de tudo, um homem decente, que poderia sentar-se à mesa de qualquer boa família, se bem que em um lugar modesto, é claro... No dedo médio da mão direita brilhava um anel de ouro maciço com opala barata. Ivan Fiódorovitch calava com raiva e não queria iniciar conversa” (IK, p. 822) para ver todo o diálogo, consultar (DOSTOIÉVSKI, F. *O diabo. O pesadelo de Ivan Fiódorovitch*. In: IK, p. 820-41).

⁹⁰ A referência lukacsiana se dirige também aos outros personagens.

⁹¹ Real assassino de Fiodor, pai de Ivan (IK, p.803-19).

⁹² As ideias de Ivan encontram suas ações nas mãos sanguíneas de Smierdiakóv. A esse respeito temos o tenso trecho do diálogo que segue: “– Não, não foi ele quem matou (Dmítri). Pois bem, mesmo agora eu poderia lhe dizer que ele é o assassino... mas neste momento não quero mentir para o senhor porque...

problema moral de Ivan não pode ser suplantado com o menor grau de conciliação com o deus mundano e parasitário encarnado pelo diabo no seu quarto. Com seu estilo canastrão, o demônio assim fala para Ivan: “Eu talvez seja a única pessoa em toda a natureza que ama a verdade e deseja sinceramente o bem!” (IK, p.838) e, no entanto, a razão karamazoviana de Ivan não apenas desabona o seu interlocutor como com ele não estabelece nenhum compromisso.

Aqui como em nenhum outro lugar, vemos ocorrer o problema entre o ser e o não-ser de Deus, num ateísmo religioso tão bem observado por Lukács. Assim sendo, a relação entre a crença em Deus e o ateísmo na Rússia é dramaticamente profunda, pois faz parte de um amplexo espiritual que vigora por todos os poros da vida. O ateísmo em Ivan, além de ser agudo enquanto modo de pensar, é também desconcertante enquanto ação. Ele – o ateísmo na Rússia – não se restringe somente a uma posição individual, porque nela estão implicados todos. Do mesmo modo, uma aceitação cabal do mundo jeoviano é logo afastada. Vê-se, portanto, em toda a obra e ação desse personagem, um ateísmo que acredita em Deus, mas que não se submete a Jeová, pois já o tem como encarnação de um mundo terrível e sem sentido⁹³ e, por isso, Ivan busca criar um novo deus.

porque, se o senhor realmente não havia entendido nada até o momento, como estou vendo, e não fingiu a fim de jogar em cima de mim, na minha cara, toda a sua culpa evidente, ainda assim o senhor tem toda a culpa, porque sabia do assassinato e me incumbiu de matar e, sabendo de tudo partiu. Por isso nesta noite quero provar na sua cara que o senhor é o principal e único assassino em toda essa história, enquanto eu não passo de um colaborador secundário, mesmo tendo sido eu quem o matou. Já o senhor é o mais legítimo assassino!” (IK, p. 811).

⁹³ Sobre a relação entre a crença em Deus e o ateísmo, o diálogo de Ivan com Aliócha no capítulo d’A *Revolta* é fundamental, pois vemos como, para o intelectual, Deus é a encarnação das estruturas do mundo jeoviano e, numa crítica mordaz, ele coloca abaixo as estruturas desse mundo, como segue: “... Richard era filho bastardo não sei de quem, e ainda criancinha de uns seis anos, foi dado de presente pelos pais a uns pastores das montanhas suíças, e estes o criaram para usá-lo no trabalho. Cresceu entre eles como um bichinho selvagem, os pastores não lhe ensinaram nada, ao contrário, aos sete anos já foi mandado pastorear o rebanho na umidade e no frio, quase sem agasalho e quase sem comida. E, é claro, nenhum deles hesitou ou se arrependeu desse procedimento; ao contrário achavam-se em pleno direito, pois Richard lhes havia sido presenteado como coisa e eles nem acharam necessário alimentá-lo. O próprio Richard testemunha que, naqueles anos, como o filho pródigo do Evangelho, sentia uma tremenda vontade de comer ao menos daquela mistura que davam aos porcos na engorda para serem vendidos, mas não lhe davam nem isso e ainda o espancavam quando ele roubava dos porcos; assim ele passou toda a infância e toda adolescência até crescer e, já forte, sair pessoalmente para roubar. O selvagem começou a conseguir dinheiro trabalhando como diarista em Genebra, bebendo o que ganhava, vivendo como um monstro, e terminou por matar e roubar um velho. Prenderam-no, julgaram-no e o condenaram à morte. Lá não há sentimentalismo. E eis que na prisão ele é imediatamente assediado por pastores e membros de diferentes irmandades de Cristo, por senhoras filantrópicas, etc. Na cadeia, o ensinam a ler e a escrever, lhe explicam o Evangelho, lhe dão consciência, o persuadem, fustigam, apoquentam, pressionam, e eis que ele mesmo acaba reconhecendo solenemente seu crime. Ele apela, ele mesmo escreve ao tribunal dizendo que é um monstro e que finalmente foi digno de que o Senhor o iluminasse e lhe enviasse a bem-aventurança. O alvoroço toma conta de Genebra, de toda a Genebra filantrópica e piedosa. Tudo o que há de superior e bem-educado se precipita para ele na prisão; Richard é beijado, abraçado: ‘Tu és nosso irmão, a bem-aventurança desceu sobre ti!’. Enquanto isso, o próprio Richard apenas chora de enternecimento: ‘Sim, a bem-aventurança desceu sobre mim! Antes, passei toda a minha infância e minha adolescência contente com a comida dos

Não obstante, vale dizer novamente, o luciferino em Ivan para Lukács atua revelando-se contra Jeová, contra a existência do seu mundo; por isso, abrir diálogo com o diabo seria sucumbir ao mundo normativo. O intelectual Ivan atua como um deus lutando contra a estrutura jeovista e criando, assim, um novo Deus. Sua consciência moral é aguçada pela experimentação de sua ideia levada a termo por seu discípulo Smierdiakóv, assim, Ivan não atua somente contra Deus como se vê enredado no dilema de seus princípios que, tornados realidade, são cúmplices inexoráveis do parricídio. Por isso, em Dostoiévski, “o demônio adquiriu o sentido” (AsD, p. 24), e Ivan, como tipo em transição, quer criar um novo mundo fora da estrutura jeovista.

Ivan representa, assim, o último tipo que dialoga francamente com o romance europeu ocidental. A encarnação do luciferino nele é uma revolta contra o existente. As involuções e circunlóquios do demônio, para Lukács demonstram que esse herói dostoiévskiano não pode mais – como o herói do romance europeu ocidental – guardar-se no mundo abstrato das ideias. Em Dostoiévski, o pensamento já é ação e a morte de Fiódor pelas mãos de Smierdiakóv influenciado pelas ideias de Ivan atesta esse fato. Em vias disso, “o ateísmo do herói de Dostoiévski é só o último ato da era da completa pecaminosidade, o último gesto que pode ser descrito em um romance” (COMETA, 2000, p. 152).

Naturalmente, tanto a segunda ética quanto o luciferino apontam para a profunda situação de crise em que havia mergulhado a civilização ocidental na época em que foram redigidas *A teoria do romance* e *As anotações*. O olhar de Lukács voltava-se inteiramente aos problemas que ocorriam ao seu redor. Seu ardente anticapitalismo, exibido de forma tão intensa n’*A teoria do romance*, e, por consequência, n’*As anotações*, apontam para a Rússia como o único meio de salvação da premente destruição levada pela Primeira Guerra e empreendida pela Europa ocidental.

porcos, mas agora desceu sobre mim a bem-aventurança e eu morro na companhia do Senhor!’ – ‘Sim, sim, Richard, morre na companhia do Senhor, derramaste sangue e deves morrer na companhia do Senhor. Vá que sejas inocente, que desconhecesses inteiramente o senhor quando invejaste a comida dos porcos e quando te espancaram porque roubaste comida deles (no que fizeste muito mal, porque roubar é proibido), mas derramaste sangue e deves morrer’. E eis que chega o último dia. Enfraquecido, Richard chora e não faz senão repetir a cada instante: ‘Este é o melhor dos meus dias, vou para o Senhor!’ – ‘sim – gritam os pastores, os juízes e as senhoras filantrópicas –, este é o teu dia mais feliz porque tu vais para o Senhor!’. Todos se movimentam em direção ao patíbulo, uns de carruagem, outros a pé, acompanhando a vergonhosa carruagem em que Richard é conduzido. Eis que chegam ao patíbulo: ‘Morre, irmão nosso – gritam para Richard – morre com o Senhor, pois sobre ti desceu a bem-aventurança!’. E o irmão Richard, coberto de beijos dos irmãos, é arrastado ao patíbulo, colocado na guilhotina e decapitado fraternalmente porque sobre ele desceu a bem-aventurança” (IK, p. 331-2).

Nesse ponto, chamamos atenção para uma característica peculiar que paira n'As *anotações*, qual seja: o ateísmo concreto. Essa categoria possui um grande vínculo com os desenvolvimentos de sua reflexão acerca da Rússia em contraposição ao Ocidente. Há algo especial em Ivan que faz com que seu ateísmo esteja para além daquele presente em Nietzsche ou Paul Ernst. Um ateísmo que é concreto porque a ideia que ele apresenta tem seus reflexos na prática e na vida concreta de um povo. Não se trata somente de uma característica individual e subjetiva, embora não haja dúvida de que a subjetividade faça parte dele, mas o ateísmo aqui é alimentado sobretudo pela efetiva prática. Em outros termos, o que se exige dele na Rússia e mesmo na Índia antes de tudo, é certa presteza que se efetiva ao pôr a ideia em prática, ao contrário do ateísmo europeu que, resignado, segundo Lukács, “rejeita a consequência ética da descrença” (AsD, p. 34), aqui veem-se as ideias levadas a termo – no caso de Ivan, a morte de seu próprio pai – cujos problemas éticos logo se revelam pela loucura a que adentra o herói.

Assim, quanto a isso, não pode haver ingenuidade: a preocupação de Lukács era com a revolução, sua possibilidade de acontecer e seus desdobramentos. O seu caráter messiânico em verdade é a busca de uma nova sociedade em que o homem pudesse se reconciliar consigo mesmo e com o mundo. Um mundo novo que estivesse para além da necessidade, em que a superação da segunda natureza e de todas as suas tradicionais categorias – família, direito, economia, Estado – pudessem retirar o homem da profunda solidão vivenciada sob sinfonias de explosões. E era na obra de Dostoiévski, no árduo trabalho com as novas categorias surgidas de seu mundo que Lukács via essa mudança ocorrer. E nesse sentido, esta carta a Paul Ernst⁹⁴ revela muita coisa:

E se existisse um Deus, apesar de tudo? E se somente um Deus estiver morto, mas outro, de um tipo novo, com uma essência diferente e com outra relação conosco estivesse prestes a chegar? E se a escuridão, que é nossa falta de objetivos, não fosse senão a escuridão de uma noite entre o crepúsculo de um deus e a aurora de outro?... Não há no nosso abandono um grito de dor e nostalgia dirigido a um Deus que está para chegar? E, nesse caso, a luz ainda fraca que nos aparece ao longe não seria mais essencial que o brilho enganador do herói?... Desta dualidade saíram os heróis de Dostoiévski: ao lado de Nikolai Stavroguin, o príncipe Mýchkin, ao lado Ivan Karamázov, seu irmão Aliócha.

Lukács, nessa missiva, está amparando os pés em duas fronteiras que teoricamente fazem parte de suas investigações na época: uma, diz respeito à ausência de Deus, ao seu desaparecimento na modernidade e, com isso, ao estado de total desolação, solidão e falta

⁹⁴ LÖWY, 2008, p. 60 *apud* Lukács, “Ariadne auf Naxos” (1916), in *Paul Ernst und Georg Lukács; Dokumente einer freundschaft*, Emsdetten, Verlag Lechte, 1974, p. 56.

de sentido. A outra é uma visão especulativa de que o estágio moderno de total falta de sentido seja somente, por assim dizer, uma preparação do terreno para a vinda de algo totalmente novo, um deus com novas categorias e forma de vida que nada teria em comum com Jeová. Em ambos os casos, o filósofo húngaro centra-se na mudança operada histórico-filosoficamente e nos múltiplos desdobramentos que podem ou não culminar com um novo mundo. O seu novo deus só pode surgir da total suplantação do mundo jeoviano, isto é, um deus revolucionário que, para além das mudanças econômicas e sociais, mude também o coração do homem e sua maneira de agir.

4.1.3 O espírito objetivo

Buscamos demonstrar que, a despeito do romance europeu ocidental, os heróis de Dostoiévski representam um tipo novo de personagens que não apenas desconhecem a noção individualizada de negação da realidade jeoviana, como também, não fazem compromissos com esse mundo. Assim, eles se afastam tanto do romance da desilusão, quanto do de formação. A peculiaridade da obra dostoiievskiana, para Lukács, reside no fato, não tão evidente, de uma concepção de mundo em transição. A nossa sugestão é a de que para o filósofo, a sensibilidade artística de Dostoiévski constrói personagens que ultrapassam os heróis dos romances ocidentais.

Se, em *A teoria do romance*, vimos que a radical negação do mundo normativo acaba por conduzir ao isolamento – inclusive no romance do idealismo abstrato – a superação dos heróis dostoiievskianos n’*As anotações* só é possível pela união que estes estabelecem com a comunidade que evidencia uma acentuada transição no mundo russo. Assim, há uma profunda diferença para Lukács entre a primeira e a segunda ética existentes na Europa e na Rússia. Faremos, pois, uma pequena análise de três trechos de suma importância n’*As anotações: o complexo religioso, a filosofia alemã e a Rússia e o ocidente*.

Parece-nos indubitável que a presença da *segunda ética* com o fim da antiguidade foi uma necessidade representada pelo primeiro passo que o *espírito objetivo* deu; as alterações e as mudanças na topografia do espírito grego representam esse movimento e, Dante, um forte alarme. O filósofo húngaro vai tentar analisar histórico-filosoficamente

a linha de sucessão e circunspeção que o *espírito objetivo* efetiva ao longo do desenvolvimento da humanidade:

Assim, o decurso da antiguidade até a criação da Igreja adquire um sentido sério e profundo de alteração no espírito, que é assim expresso por Lukács: “A igreja como protótipo do Estado moderno: o espírito objetivo”, e nesse ponto cita Troeltsch⁹⁵ “é uma transformação da unidade vital da igreja sem os meios comunitários da própria igreja” (AsD, p. 47)”.

O filósofo tenta mostrar em diversas passagens, de maneira ainda imperfeita pelo caráter fragmentário, o desenvolvimento histórico-filosófico do *espírito objetivo*, que culminará no mundo jeovista e burguês. Assim, enxerga já nos apóstolos⁹⁶ e, evidentemente, no maior dentre eles, Paulo, uma ambivalência do cristianismo que se manifesta no fato de que, se por um lado, “certamente coloca a propriedade do Estado como o pecado”, por outro, “se adéqua à ordem ordinária das coisas” (AsD, p. 46). No debate proposto por essas reflexões, naturalmente existe a sugestão de uma religiosidade não sujeita à forma institucionalizada.

Uma das críticas basilares, que Lukács lança em sua polêmica contra a Igreja institucional é precisamente a noção segundo a qual a sua constituição, além de basear-se num compromisso indiferente aos desejos da alma, prefigura também o Estado moderno. Em linhas gerais, ela é mais jeoviana que cristã, tal como Paulo é mais conservador que revolucionário⁹⁷. Nos desdobramentos do pensamento de Lukács n’*As anotações*, a Igreja, uma vez atrelada ao corpo do Estado, representa o triunfo do espírito objetivo e deixa, assim, de estar fundamentada na pólis fraterna e de homens livres.

Podemos, com isso, agora inferir que o sentido transcendente em Dante - é no mundo do além que aqueles pecadores que se encontram nas orlas circulares do inferno e do purgatório estão ligados entre si por um vínculo inquebrantável cujos destinos comuns tornam-se a união de todos com essa pátria – já é uma manifestação de insurgência ao mesmo tempo em que revela uma busca dessa pólis que de maneira complicada foi suplantada pela institucionalidade e podemos dizer, para Lukács, degenerou⁹⁸. A esse

⁹⁵ TROELTSCH, E. *Die Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen*. Tübingen: J. C. B Mohr, 1923. p.80. Intelectual pertencente ao círculo Max Weber, portanto, muito próximo a Lukács.

⁹⁶ Lukács diz: O *compromisso* inicia-se com os apóstolos (AsD, p.45). Novamente, esta referência Lukács retira do pensamento de Kierkegaard (1909, p.56), e aqui temos um ponto nevrálgico de como a crítica ao espírito objetivo será feita.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ No item [66] d’*As anotações* (p. 42), Lukács aproxima-se de Agostinho na sua recusa contra a institucionalidade da Igreja e cita a *Civitas Dei* II 20-1 livro XX e XXI: “A *recusa agostiana do Estado*: apenas o animal, o homem pode dominar – o Estado é pecado organizado”. A seguir, ele faz menção a

respeito, essa passagem de *As formas e a vida*, de Machado (2008, p. 137) é fundamental: “Na busca de uma nova pólis, a igreja começa a segunda fase: Lukács encontra a sua realização na *Civitas Dei* da concepção de Agostinho. *A Civitas Dei* é o contrário da pólis... Agostinho foi, para o jovem Lukács, o descobridor da condição estatal e criatural da justiça de Cristo que reconhece o inimigo autêntico”.

Essas palavras de Machado elaboram a concepção segunda a qual o triunfo do espírito objetivo fecha-se e legitima o mundo jeoviano. Em outras palavras, Agostinho é para Lukács, o primeiro a observar agudamente a condição de ruptura entre o essencial e o prosaico encastelados no desenvolvimento do espírito objetivo que toma a igreja como mais um de seus atributos. Devemos examinar mais detalhadamente essas passagens em *As anotações*.

Lukács tinha uma concepção negativa em fase dos desdobramentos e da evolução da Igreja como Instituição. Concepção essa obscuramente assinalada por ele já no Novo Testamento, nas últimas palavras de Cristo abandonado por Deus em seu crucial momento⁹⁹. Via na Igreja uma objetificação do Estado que legitima o “patriarcalismo: uma voluntária subordinação” (AsD, p. 47) expressa no pensamento de Thomas de Aquino. Este, para Lukács, sempre retrata a primeira ética como uma verdade, e é sua legitimadora.

Para o jovem filósofo, “o patriarcal é conservador¹⁰⁰” e as tendências presentes no pensamento de Aquino são desenvolvidas como um telos que justifica a própria institucionalidade do pecado organizado pelo Estado. E assim, como Thomas de Aquino tentou legitimar a escravidão, também Lutero busca legitimar a servidão, o que só pode buscar a justificação de uma ética normativa e inumana.

O quadro mais profundo desse desenvolvimento do espírito objetivo, contudo, é sem dúvida Calvin que, segundo Lukács, “concebe o Estado e a propriedade imediatamente criações de Deus” e se “perde o ‘direito de natureza irracional’, a glorificação do poder pelo poder – *a essência de Deus* não é a justiça, da qual se poderia postular uma igualdade para todos, mas a *soberana vontade de domínio* (AsD, p. 48, os

alguns conceitos, tais como “Infinidade e valor da contemplação”. Desnuda-se, desse modo sua forte crítica à normatividade e de forma patente se prefigura seu messianismo revolucionário: “somente Cristo pode instituir um Estado Justo. Os deuses pagãos são indiferentes no que diz respeito à justiça”. Por todos os lados, Lukács busca abarcar o que originou o Estado como desenvolvimento do espírito objetivo e a possibilidade de superá-lo.

⁹⁹ Na mesma passagem em que trata da *Civitas Dei*, Lukács faz referência às últimas palavras de Cristo.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

grifos são do autor). Em vias disso para a compreensão da crítica lukacsiana é, sobretudo significativa a direção que toma sua concepção ao voltar-se aos heréticos.

A análise fragmentária das seitas por Lukács constituem, assim, um contraponto a verdade da Igreja instituída é como se estas fossem a manifestação do luciferino no mundo e vemos deslindar sua aproximação com Bloch¹⁰¹, pois utilizando as concepções deste, diz o seguinte: “transformação da sociedade. Não a lei de Justiniano, mas aquela do Cristo regenerado. Não mais imposto, nem pena de morte, nem guerra, comunhão de bens” (AsD, p. 48). É oportuno assinalar que a luta entre Jeová e Satanás se figura na relação Igreja/Seitas, e, desse modo, quer na forma da crítica a igreja, quer na aproximação com as seitas, Lukács estabelece um combate que se reflete numa concepção estranha de religião e se dirige contra o mundo burguês¹⁰².

Com perspicácia, Lukács consegue perceber a penetração da mundanização na igreja e a aceitação da normatividade – mundo jeoviano – em todos os poros da vida humana. A posição assumida por Lukács é verificar como esse contraponto resguardado na apresentação das seitas se articula em sua objeção. Com efeito, as seitas são como sementes que repõem o núcleo vivo e germina com um novo tipo de vida em todos os sentidos, permanecendo nas ideias e nos atos daqueles que compactuam com a comunidade. Por isso, acerca dos Anabatistas, Lukács reflete: “Social a) nenhuma autoridade, pois a lei é só para os injustos; b) o cristão não pode ter nenhuma propriedade, só a comunidade; c) Grebel¹⁰³, em Zurique, contra o interesse e a usura; d) recusa do

¹⁰¹ BLOCH, E. *Zwischenwelten in der Philosophiegeschichte*. In: *Gesamtausgabe*, vol. XII, p. 278.

¹⁰² Esta estranha concepção religiosa de Lukács, no entanto, é muito próxima às concepções do próprio Dostoiévski. Obviamente, enquanto o último tem uma noção conservadora do cristianismo, que toca as raias de uma estranha obsessão por um mundo novo, Lukács tem uma concepção herética, revolucionária e ateia religiosa, o que constitui um oxímoro indissolúvel enquanto expressão fragmentária no interior d’*As anotações* (talvez, Ivan sirva como algum esclarecimento). Essa expressão lukacsiana incidia exatamente na crítica que Dostoiévski fazia ao populismo russo. Assim, a observação de Joseph Frank (2007, p. 131) e a apresentação de um trecho de uma carta ilumina a proximidade e o distanciamento da religiosidade Lukács/Dostoiévski: “[o escritor russo]... queria deixar clara, no Diário [de um escritor], a antítese entre socialismo e o cristianismo, e começa a fazê-lo já nesse primeiro artigo. Embora prezasse, acima de tudo, a razão, a ciência e o realismo”. Escreve Dostoiévski, “[Belínski] também compreendia melhor do que ninguém que a razão, a ciência e o realismo sozinhos só poderiam criar um formigueiro e não ‘a harmonia’ social em que o homem pudesse criar uma vida para si mesmo. Sabia que os princípios morais são a base de tudo’. Não obstante, ‘como socialista, tinha primeiro de destronar o cristianismo’; assim, rejeitou ‘a responsabilidade moral do indivíduo’ e nem hesitou em atacar ‘a radiante imagem do Deus-homem, sua inatingibilidade moral, sua beleza maravilhosa e milagrosa’” Ora, acima vemos uma proximidade gigantesca com Lukács. Este entendeu perfeitamente que Dostoiévski “não era um revolucionário [pois] não conheceu nenhum paraíso perdido” (AsD, p.59). Assim, a posição de ambos converge até um certo sentido, qual seja: de manter uma distância razoável do pensamento europeu para encontrar a fundamentação de uma nova realidade afastada das criações e noções ocidentais.

¹⁰³ Trata-se de Conrad Grebel, correspondente de Lutero em Zurique e reconhecido como fundador dos Anabatistas. Lukács estava pensando certamente nas práticas heréticas e nas formas comunitárias tais como elas se desenvolviam, acerca disso temos que “várias formas de ‘anabatismo’ mais ou menos estruturadas

juramento ao serviço militar; e) o ‘comer e beber do suor dos pobres’ deve ter fim” (AsD, p. 49).

Aqui se desnuda a questão que buscamos tratar desde o início: a possibilidade de se contemplar uma comunidade não mais abstrata nas obras de Dostoiévski. O tratamento dado por Lukács, ainda que de maneira assistemática e fragmentária, permite-nos deduzir que a comunidade sonhada pelas seitas e pelo movimento camponês dos anabatistas, em Dostoiévski, talvez seja representada pelo “famoso mosteiro” d’*Os irmãos Karamázov* e apresentada nos ensinamentos do stariétz Zóssima. Nossa dedução certamente seria forçosa caso não houvesse n’*As anotações* essa citação de Keller¹⁰⁴, que em tudo corrobora com os ensinamentos do stariétz: para os anabatistas o arrependimento é uma ação isto é “converter-se não significa arrepender-se superficialmente, mas deixar a antiga vida e tornar-se um homem novo” (AsD, p. 50).

O discurso e a vida de Zóssima são, em Dostoiévski, os exemplos mais cabais dessa máxima. A verdade sobre o arrependimento é inseparável da transformação completa do indivíduo. As escolhas e os trajetos que definiram sua vida tornam-se agora categorias fundamentais do pensamento lukacsiano que lhe permitirá prognosticar em Dostoiévski, não somente uma forma renovada da epopeia, como também uma profunda alteração em processo no mundo social russo. Uma dessas categorias é a *bondade*¹⁰⁵.

De maneira resumida, porque a retomaremos adiante, o exemplo da *bondade* n’*Os irmãos Karamázov* se sobressai pela própria conversão do padre Zóssima. Não se deve deixar de dizer que a vida de Zóssima se mostra num registro de escrita que contrasta inteira e fundamentalmente com o restante da obra de Dostoiévski. A narrativa aqui abandona a natural violência dos diálogos cortantes e das ideias vibrantes para pôr em cena uma escrita ligada à tradicional biografia hagiográfica, que conta a vida dos velhos

vem à luz. Em Zurique, os primeiros anabatistas são jovens humanistas e discípulos de Zwingli. Compartilhando a aspiração de autonomia local dos camponeses, Conrad Grebel, Felix Mantz e Balthasar Hubmaier afirmam que o Novo Testamento não prega o batismo dos bebês. Além do mais, o princípio reformador da fé somente os estimula a considerar o engajamento individual como condição necessária para um batismo do adulto, vivido então como conhecimento de causa. Os primeiros batismos feitos na confissão da fé ocorreram em janeiro de 1525, em Zurique. Muito embora encontremos na maioria, desde o início do movimento, uma não violência de princípio baseada numa leitura erasmiana dos ensinamentos de Cristo, os que são então designados como rebatizadores são associados ao movimento camponês e considerados perigosos. (cf. BLOUGH, N. *Até as últimas consequências da Escritura: os radicais das reformas* in: CORBIN, A (org.). *História do cristianismo: para compreender melhor nosso tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p.282)

¹⁰⁴ KELLER, L. *Ein Apostel der Wiedertäufer*. p.188.

¹⁰⁵ Permitiremo-nos agora antecipar sinteticamente essa categoria, pois, por meio dela, conseguimos compreender também como Lukács observa o avanço do espírito objetivo. Ressaltamos, contudo, que ela será objeto de discussão mais à frente.

santos, ou, em termos mais concisos, nela se baseia a *jitió*, forma de literatura sagrada totalmente ligada às raízes russas e que era demasiadamente apreciada por Dostoiévski.

O importante para nós nessa narrativa é a maneira como ocorre a conversão de Zóssima, pois nela se revelam os aspectos da categoria de *bondade* na perspectiva lukacsiana e, ademais, nos permite acompanhar como o filósofo apreende o desenvolvimento do espírito objetivo e o sentido da comunidade revigorada (herética) na interessante personagem. Façamos então uma pequena digressão:

Em sua juventude nem tão pobre, nem tão rica, Zóssima vivia com a família que sem dúvida lhe inculcou todos os aspectos de sua formação religiosa. Márkel, seu irmão mais velho, constituirá a figura central para sua futura transformação. Este, pouco antes de morrer, obtém uma revelação que, em tudo, estabelece relação com as antigas crenças das quais Lukács está se debatendo n' *As anotações*, e que situa um paralelo com a citação anterior de Keller e com os ensinamentos de Meister Eckhart – que veremos a seguir.

Após a morte da mãe, Zóssima ingressa no corpo de cadetes e na vida mundana de que agora desfruta, regada pelo pequeno capital que legou; esquecerá os antigos ensinamentos e será absorvido por novas ideias, diga-se de passagem, ideias ocidentais. A própria exposição da vida de Zóssima é impregnada de uma polêmica interna com o ponto de vista ocidental. O futuro monge se apaixona moderadamente e, na realidade das paixões dostoiévskianas que em nenhum momento cede passo para a farfantaria melodramática, segue seu caminho. A moça era “jovem e bela, inteligente e digna de índole radiosa, nobre, filha de pais respeitados” (IK, p. 405). Zóssima não lhe concedendo, porém, o amor interessado, viaja a serviço durante dois meses e, ao retornar, encontra a moça já casada com varão de nobre talho.

Por uma pueril desavença, desafia o agressor de sua honra a um duelo e num acesso de fúria ao retornar para casa espanca, sem mais nem por que, o seu servo Afanassi. Passada a revolta, absorvido por pensamentos, Zóssima é invadido pelas crenças escatológicas e heréticas de seu irmão: “em verdade”, pesa-lhe a voz na consciência, “cada um é culpado por todos, só que os homens não sabem disso, pois se soubessem o paraíso começaria no mesmo instante” (IK, p. 407).

Inicia-se então o processo de conversão de Zóssima e a abrupta mudança que será reverberada na vida de toda a comunidade que o circunda. Conversão que se consuma com a recusa de atirar em seu adversário após ter colocado a vida em risco. Se é abrupta a mudança no caráter de Zóssima, a conversão é serena, o arrependimento; um ato de

coragem que imediatamente o converte num novo homem, e a bondade que daí advém o reconcilia com a comunidade:

– Senhores – exclamei de repente de todo o coração – olhai ao redor para as dádivas de Deus; o céu claro, ar puro, relva tenra, pássaros, a natureza bela e sem pecado, e nós, só nós os hereges e tolos não compreendemos que a vida é um paraíso, porque basta queremos isso, que ele imediatamente se fará em toda sua beleza; abracemo-nos e choremos (IK, p.410)

Obviamente, para Lukács, o deus que é suscitado por Zóssima nada tem em comum com Jeová – que representa, sem dúvida, a segunda natureza –, mas é a fundação de um novo Deus, conforme sua carta a Paul Ernst, e igualmente conforme os heréticos anabatistas. É na figura de Zóssima e de seu discípulo Aliócha, que Lukács vê concentrados os homens da bondade. E, assim, é essa bondade fundamentada na comunidade que Lukács encontra em Eckhart¹⁰⁶. Lukács pensa na categoria utilizada pelo mestre místico alemão fazendo referência à seguinte passagem: “a bondade é intrínseca ao ser e não é mais ampla que o ser: de fato se não houvesse ser, não haveria bondade. A bondade é um conceito de relação e deriva de Deus tal como Ele torna-se um pai” (AsD, p. 76). Não custa lembrar que, quando refletíamos junto com Lukács sobre a postura de Ivan, detectamos que o jovem intelectual se debate entre o ser e o não-ser de Deus, e tal problema será operado no interior d’*As anotações* a todo o momento.

Lembremos também que a contraposição Rússia/ocidente está aqui operando de forma manifesta e não obstante, estamos acompanhando como, para Lukács, o espírito objetivo se desdobra ao longo do pensamento moderno. Ora, para Lukács “foi de particular importância nesse contexto a redescoberta do trabalho de Meister Eckhart” (KELLER, 1984, p. 140). Nesse místico, temos implícito um sentido de transição em que a comunidade já se afigura, por assim dizer, como algo por vir. Ademais, na posição por nós analisada por meio de Zóssima, vimos que as aventuras de sua vida por si unem-se de maneira aprofundada à noção eckhartiana de uma bondade vigorada em relação com a comunidade. A transformação e revelação divinas na vida de Zóssima se dão por uma experiência de vida alicerçada sempre em referência ao outro. A alma de Zóssima se reencontra na alma do outro, queira a do irmão, queira a do adversário de duelo. Em Eckhart, a bondade de Deus já se aproximava da noção de comunidade ao passo que, em

¹⁰⁶ Eckhart foi um místico cristão responsável por inúmeras obras que foram julgadas pela Inquisição como heréticas. (ECKHART, M. Wie ein Morgenstern. In: *Meister Eckeharts Schriften und Predigten*, vol. I, p.156.)

Dostoiévski, ela já está em evidência na vida do stariétz e, aqui, Lukács vai ao ponto nevrálgico de mudanças efetivadas ao longo do desenvolvimento do espírito objetivo.

Nessa noção, Lukács auscultava os ecos do desenvolvimento do espírito objetivo, tanto na sua representação culminante na filosofia alemã, quanto na ação desenvolvida no mundo moderno. A crítica à filosofia alemã consistirá no posto que esta assumiu como bastião da estrutura do mundo jeovista. Assim sendo, o espírito objetivo marca suas involuções desenvolvendo-se de maneira contraditória e contribuindo para a formação do mundo moderno.

Suas fases, quer dizer, as fases de formação do espírito objetivo, n'*As anotações*, transcorrem da seguinte maneira: 1) aparição do *luciferino* com o fim da antiguidade; 2) institucionalização da Igreja cujo reverso se apresenta na pólis *transcendente em Dante*; 3) tem seu abalo com os novos desdobramentos do cristianismo na figura de Lutero e Calvino e, com essa, seu reverso combativo revelado nas práticas heréticas; 4) atingem o ponto de culminância no limite de uma bondade que faz referência à comunidade em Eckhart, mas que mais tarde será suplantada pela filosofia alemã. Dante e os heréticos, portanto, constituem os contrapontos, tanto no medievo quanto na ascensão do mundo moderno e Dostoiévski se ergue como contraponto ao mundo da filosofia e espírito alemão.

4.1.4 A filosofia alemã

É preciso dizer que, dentro d'*As anotações*, temos o ponto de vista privilegiado para enxergar como a formação de Lukács estava imersa no mundo das ideias alemãs. As anotações sobre a filosofia alemã nos colocam em contato com as reflexões críticas de um filósofo que estava mergulhado na tradição do pensamento germânico e dele tentava, por assim dizer, retirar ferramentas teóricas para desmascarar o mundo burguês.

Evidenciamos anteriormente como Lukács enxergava, já na filosofia nietzschiana, um sentido de transição, cumpre assinalar que, embora isso se dê, Nietzsche se encontra no terreno do mundo jeoviano – e doravante vamos a seu itinerário dentro do pensamento alemão: em Fichte, a crítica lukacsiana será direcionada para a apreciação ingênua que ele teria do Estado – inclusive pela ausência em seu pensamento das categorias da

economia política. Se isso ocorre, no pólo oposto Schopenhauer representa uma noção “ainda demasiadamente metafísica do conceito de justiça, que é para ele apenas a ‘negação da injustiça’, aplicada à negação da vontade de viver para o outro, é anti-história universal” (AsD p.52). Ou seja, em Schopenhauer, há prioridade da injustiça sobre a justiça; a justiça é sempre derivada e negativa. De fato, a contraposição Rússia/ocidente, ou seja, a justiça circunscrita aos domínios do Estado é negativa, leva Lukács a tentar compreender os efeitos das ideias nas práticas do mundo moderno e nos tipos de seu tempo.

O triunfo do espírito objetivo assinalado no pensamento filosófico alemão ganha para Lukács expressão máxima em Hegel e, assim, ele faz um pastiche da pergunta que Hegel dirigiu a Kant ao repeti-la ironicamente: “como é possível, Hegel? Como o conceito do Eu afastou-se do indivíduo (caráter lógico – grego – do primado da razão prática)” (AsD, p. 66). É inteiramente aceitável, dentro naturalmente do escopo teórico d’*As anotações*, que Lukács veja Kant como portador central e defensor da primeira ética e Hegel e sua filosofia o desdobramento dela no mundo jeoviano. Sua influência kierkegaardiana traz consigo essa polêmica que incansavelmente se debate contra a estrutura jeoviana de mundo corporificada pela figura do Estado.

Para Lukács, Fichte e Hegel trazem uma renovação da ideia de Polis grega, mas já como algo compactuado com o espírito objetivo que tem sua realização no Estado. Por isso, Sócrates é aquele que se interroga contra a Polis, revelando implicitamente uma polêmica contra o espírito objetivo¹⁰⁷. Esse problema exprime, de maneira esboçada, uma crítica de Lukács que irá bater contra todas as paredes dos castelos teóricos levantados pela filosofia alemã¹⁰⁸. Tal crítica não pôde, contudo, ser manifesta com plenitude e adequação n’*As anotações*, especialmente pelo seu caráter assistemático, fragmentário e inacabado, no entanto, é suscetível a certo esclarecimento das posições que o filósofo toma não apenas n’*A teoria do romance*, como também em sua própria formação espiritual e sua receptividade em relação às obras de Dostoiévski.

¹⁰⁷ A esse respeito, diz Lukács: “importância da filosofia do Estado, do espírito objetivo para toda a filosofia ‘grega’... (Nietzsche vai eliminar esse problema, Goethe é nesse caso não é grego. O encontro da filosofia alemã, Fichte, é uma grandiosa renovação da Grécia)”. (AsD, p. 37)

¹⁰⁸ Naturalmente, nossa posição aqui é tão somente verificar como filosofia alemã e espírito objetivo estão intrincados para Lukács e são determinantes para as próprias criações das formas e obras do mundo europeu ocidental. Certamente discutir prolongadamente esse tema seria desviarmo-nos de nosso objetivo. No entanto, para a discussão do Lukács da juventude com a filosofia alemã, recomendamos MACHADO C. J. E. *Rússia e Europa ocidental*. in: *op. cit.*

Não por acaso, ao enxergar Hegel como o pensador do histórico-universal, Lukács tem na filosofia deste o contraponto à filosofia de Schopenhauer. Ambos, n' *As anotações*, sofrem, assim, uma proximidade contraditória, ou, ainda, um recíproco antagonismo, porque, enquanto Hegel, para Lukács, deixa a individualidade em segundo plano frente ao Estado, Schopenhauer rejeita a história. É sob essa ótica que se pode discriminar a seguinte sentença: “Hegel e Schopenhauer como tragédia alemã”, acrescentamos, “(o primeiro) recusa da revolução – (o segundo) recusa do Estado” (AsD, p. 67).

Deixado de lado os equívocos que pode conter essa acepção, para nós já não constitui propriamente uma casualidade que Lukács, pouco tempo depois, tenha se tornado marxista¹⁰⁹. As obscuras e entrecortadas afirmações que faz de Marx como profeta da revolução¹¹⁰, sua crítica ao espírito objetivo e a Hegel atestam para o fato de que seu pensamento combativo e voltado para a filosofia alemã cada vez mais se aproxima de Marx. Ademais, o próprio percurso de Lukács na filosofia alemã é semelhante aquele de Marx apresentado em *A ideologia alemã*¹¹¹. A isso compõe fato interessante que sua primeira obra marxista – *História e consciência de classe* – tenha início com um ensaio¹¹² que torna esse trecho de uma de suas notas, um prenúncio de suas inclinações e futuro desenvolvimento teórico: “a possibilidade de conhecer a verdadeira estrutura do *espírito objetivo* deve ser feita do ponto de vista histórico-filosófico; aqui está o significado de Marx” (AsD, p.37, grifos nossos).

Isso institui certamente um dos momentos mais importante da formação de Lukács. Ao longo de suas reflexões, as categorias de que dispõe frente a novas obras são

¹⁰⁹ Segundo Tertulian (2008, p. 40), a adesão de Georg Lukács à causa da revolução comunista era, conseqüentemente, a de um intelectual de formação complexa nutrido, à saciedade, da grande filosofia alemã, em toda a sua estrutura intelectual; a de um intelectual que percorrer a escola sociológica de Max Weber e de Georg Simmel, devorado pela problemática ética das obras de Dostoiévski, de Kierkegaard e dos místicos alemães (mestre Eckhart em primeiro lugar); a de um intelectual, num momento dado, adepto da filosofia sindicalista de Ervin Szabo, teórico da esquerda do socialismo húngaro.

¹¹⁰ AsD, p. 61.

¹¹¹ A nossa proposição se baseia no fato de que também Marx, para combater as tendências do pensamento alemão n' *A ideologia*, afasta-se dele e tenta dar-lhe um olhar exterior e, não obstante, busca para isso amparar-se no desenvolvimento, em termo lukacsianos histórico-filosófico, do pensamento alemão (cf. Marx e Engels. *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas*. São Paulo: Boitempo, 2007.).

¹¹² O interessante ensaio de abertura de *História e consciência de classe*, a nosso ver, constitui uma linha direta com os desdobramentos e as inflexões de Lukács n' *As anotações*, assim o trecho a seguir suscita grande acordo com as concepções de Lukács presentes já em suas reflexões fragmentadas: “O marxismo ortodoxo não significa, portanto, um reconhecimento sem crítica dos resultados da investigação de Marx, não significa uma fé numa ou noutra tese, nem a exegese de um livro sagrado. Em matéria de marxismo, a ortodoxia se refere antes e exclusivamente ao método” (Cf. LUKÁCS, G. O que é marxismo ortodoxo?. In _____ . *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 64) .

reavaliadas, reestruturadas, abandonadas e se desprendem novas para tentar abarcar, não apenas a obra de Dostoiévski como também os problemas que o circundam. Assim, a familiaridade com Hegel e sua aproximação com Marx contribui para a estruturação de sua crítica, ao mesmo tempo em que, aos poucos, desvenda os mistérios por trás dos quais se forma o espírito objetivo. É esta familiaridade e aproximação que em última instância irá corroborar para que Lukács encontre o novelo de lã para sair do labirinto do espírito objetivo.

Tudo isso se manifesta n'*As anotações* com muita nitidez. Nelas “a economia mundial é um conceito mais importante do que o de nação, sobretudo quando o autor pretende criticar o entusiasmo bélico” (MACHADO, 2004, p.141). Na base da crítica de Lukács, assenta-se a contraposição ao mundo burguês; o desenvolvimento do espírito objetivo desde a institucionalização da Igreja até a filosofia alemã representa o núcleo do pensamento ocidental que estará sempre contraposto ao russo.

É necessário ainda focalizar especialmente a natureza da crítica de Lukács. Toda sua expressão é multifacética, mas tenta obedecer ao procedimento histórico-filosófico e busca englobar os momentos de mudanças e crises das formas literárias, e, em especial, n'*As anotações*, das transformações ocorridas no espírito ocidental, encarnadas na filosofia alemã. Mesmo, com seu caráter fragmentário, numa leitura de contraste com *A teoria do romance*, verificamos que é profundamente ambivalente a marcha do espírito objetivo; por um lado, há um desenvolvimento progressivo que implode todo caráter fechado das culturas antigas, abre-se para o novo tornando o mundo mais complicado, em que se perde toda a ingenuidade¹¹³; por outro, o caminho do homem é calçado pela solidão, pelo desterro, pela ausência de sentido, pela alienação e pela morte.

Se pudermos falar numa espécie de síntese dessa ambivalência oscilante, para Lukács, ela se constitui, por assim dizer, à margem do processo europeu, fora da geografia ocidental e, é apresentada pelas seitas, pela Rússia e por tudo que se move à margem da história. Como já dissemos, não se pode ocultar que o pensamento de Lukács se desdobrava na ânsia de entender o processo revolucionário que se desenvolvia na Rússia pelo menos desde a virada do século XIX para o XX e, mais, de entendê-la a partir do ponto de vista de uma ética revolucionária que renegaria radicalmente a primeira ética, erradicaria as concepções do mundo normativo e mudaria a marcha do espírito objetivo causando uma regeneração humana. Enfim, com a toada de uma religiosidade estranha e

¹¹³ Atinge-se a virilidade madura conforme vimos nas passagens d'*A teoria do romance*.

profundamente antagônica à instituição, o pensamento lukacsiano tratava de construir uma torre de babel pelo menos ainda no nível da teoria, que fizesse com que o reino dos Céus descesse à Terra.

É o próprio Hegel quem alhures define a revolução alemã como uma revolução ocorrida durante a reforma protestante, portanto, uma revolução espiritual somente¹¹⁴. Nisso consiste, para Lukács, a tragédia que impediria qualquer mudança qualitativa na vida alemã, pois, se Lutero é a mais alta transformação espiritual alemã, a ideia alemã constitui por si a coluna central de sustentação do mundo jeoviano. Vale ressaltar que o tema da recusa da revolução e da via interior (subjativa) da transformação alemã já estava presente no ensaio *A filosofia romântica da vida em As almas e as formas*, livro que discutimos no início de nosso percurso. É isso que irá para Lukács diferir fundamentalmente a Alemanha, tanto da vitalidade da obra de Dostoiévski, quanto do povo e do mundo russo. Assim, para Lukács, enquanto o homem na Alemanha está idealmente completo, na Rússia ele se efetiva no presente enquanto ideia e ação.

O próprio modo de agir impresso pelo herói de Dostoiévski se estabelece como a verdade através do diálogo; pressupõem a familiarização das relações entre iguais que participam ativamente da vida e executam a abolição de todas as distâncias entre eles. Não obstante, a virada do olhar de Lukács para a Rússia busca observar estas relações ocorrendo no próprio mundo ético-social russo, pois a objetificação, ou coisificação das relações estão ausentes da obra de Dostoiévski, como alega Bakhtin¹¹⁵; Dostoiévski não fala mais de coisas, senão de homens. Assim, o que foi pensado metafisicamente pelo ocidente, na Rússia começa a adquirir colorações sérias e vibrantes.

Quando Lukács transpõe para a Rússia à saída para o mundo jeovista, em graus variados, as reflexões que faz entre *Igreja/Seitas*, *Igreja/Estado*, e *Igreja/Filosofia alemã* apontam que sua principal preocupação era a compreensão do espírito revolucionário que na Rússia estava a pleno vapor, nos termos precisos d'*As anotações*, é a passagem da primeira para a segunda ética. Assim, o messianismo místico da Rússia, inclusive do qual compactuava Dostoiévski de um ponto de vista conservador, era uma das principais

¹¹⁴ Muito tempo depois, Lukács retomará a discussão com a filosofia alemã, mas, desta vez, analisando a emblemática figura de Hegel, obviamente de uma perspectiva já marxista (cf. LUKÁCS, G. *El joven Hegel*. Barcelona: Grijalbo, 1970).

¹¹⁵ A respeito disso, diz Bakhtin: “ao objetivar um pensamento, uma ideia, uma experiência emocional, Dostoiévski nunca o faz pelas costas, nunca ataca pelas costas. Das primeiras às últimas páginas da sua obra de ficção, ele se guia pelo princípio; para objetivar e concluir a consciência do outro, nunca se utilizar de nada que seja inacessível a essa mesma consciência, que esteja fora de seus horizontes. (cf. BAKHTIN, M. *A respeito de problemas da obra de Dostoiévski*, p.198. In _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

preocupações que Lukács tinha para entender a obra do russo e o mundo russo, sem nos esquecermos da importante contribuição de Eckhart, pois é dele que Lukács busca “o conceito eckhartiano de: religar-se¹¹⁶” (AsD, p.79).

O messianismo lhe assentou pelo próprio ideal de Rússia que carregava e que antes mesmo do nascimento da revolução de Outubro já lhe era motivo de interesse. Aliás, lembramos isso pela determinante função que o messianismo teve na revolução russa¹¹⁷. Marianne Weber, a quem Lukács deu como resposta a pergunta aqui enfaticamente citada, “em suas memórias descreve Lukács como um rapaz a quem agitam esperanças escatológicas da chegada de um novo messias e que considera uma ordem social fundada na fraternidade como precondição da salvação”¹¹⁸.

Para Lukács, essa fraternidade a muito na Rússia tinha deixado de ser, como no ocidente: abstrata, e, juntamente com Marx da *miséria alemã*¹¹⁹ detecta o modo alemão de aplinar o caminho e se manter nessa condição: “bem como os povos primitivos viveram sua pré-história na imaginação, na mitologia, assim nós alemães vivemos nossa história futura, no pensamento, na filosofia”. Entretanto, ironiza Lukács utilizando, para tanto, a máxima filosófica que cerca a *Paz perpétua* de Kant, os alemães vivem em “um estado armado e pronto para a guerra.” (AsD, p. 67). Essa crítica permite Lukács refletir nos momentos de formação do espírito ocidental, que, em contraposição à Rússia, revela que somente na abstração reside o sonho de uma história futura.

O caráter de isolamento a que está submetido o herói do romance europeu, que tende a abranger e a reunir sua recusa do mundo jeovista numa reclusão individualizada, é, para Lukács, resultado dos desenvolvimentos do espírito objetivo. Isso pode aqui ser esboçado da seguinte maneira; os heróis do romance europeu recusam o mundo por encontrarem na subjetividade, na ideia, a válvula de escape para não sucumbir às estruturas do mundo normativo e, no próprio desenvolvimento europeu, está imbricada

¹¹⁶ Na continuação da mesma anotação, temos com clareza a importância de Meister Eckhart para as reflexões de Lukács, pois diz o seguinte: “a recepção eckhartiana de Deus na alma vazia (realizado) com: a) a Shekinah – (ou habitação de Deus) – e a doutrina do Messias; b) com a metamorfose de Deus (mitologia); e c) com a doutrina da graça: atividade de Deus α) na doutrina da alma β) na sua história γ) na atividade de Deus redentor” (AsD, p. 80).

¹¹⁷ NIVAT, Georges. Elementos milenaristas na revolução Russa. **SciELO: estudos avançados**. São Paulo, v. 32, n. 12, p.57-68, dez. 1998. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v12n32/v12n32a05.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2014.

¹¹⁸ LÖWY, 2008, p. 56 apud. Weber, M. Max Weber, ein Lebensbild, Tübingen, J. C. B Mohr, 1926, p. 474.

¹¹⁹ K. Marx, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung*, In Id., *Aus dem Literarischen Nachlaß von Karl Marx, Friedrich Engels und Ferdinand Lassalle*, hrsg. Von Franz Mehring (*Gesammelte Schriften von Karl Marx und Friedrich Engels 1841 bis 1850*), cit., vol. I, p. 389).

está conduta. Assim, a forma do romance ocidental está plenamente de acordo com a formação espiritual do Ocidente, e isso não quer dizer, todavia, que haja para este uma característica positiva nessa relação. Muito pelo contrário, como vimos anteriormente, a forma do romance é uma forma que denuncia a situação de sem-pátria, de “sem teto” transcendental a que está submetido o homem moderno.

Contrariamente ao romance europeu, podem-se definir os heróis de Dostoiévski como almas de estruturas bem adversas nas quais se permite transpor a interação social para a esfera da subjetividade. Uma alma que já não vê diferenças entre ação e ideia, e cuja estrutura normativa não impede seu desejo, seja lá qual for, de se realizar plenamente – a título de exemplo: Smierdiakóv¹²⁰, com uma atitude luciferina intransigente que lhe transborda por todos os poros da vida e já não há separação entre o eu e a comunidade – como Dmítri e os mujiques¹²¹. Com ideias originais que, no entanto, são postas de repente em prática – como Ivan. Por fim, a busca pela compreensão das almas dostoiévskianas feita por Lukács lhe possibilita, não apenas, compreender os problemas internos a filosofia alemã, como também, acaba por revelar sua busca de entender o *etos* russo.

É no mundo dostoiévskiano que Lukács enxerga a superação não apenas da forma romanesca, por assim dizer, tradicional, como também, e não por acaso, obtêm subterfúgios para pensar a revolução. Mas, a ideia de revolução que tinha durante essa época era a de uma revolução que não deveria se respaldar somente “na organização da produção – e em quanto tal necessariamente prosaica, econômica, irreligiosa” (AsD, p.56); sua intenção não era senão a de uma revolução que alterasse profundamente a forma de vida concebida intelectual e subjetivamente, uma revolução que rompesse a solidão e cuja vida de seus membros fosse devotada à comunidade, em suma, uma revolução como conversão religiosa e mudança radical de atitude.

¹²⁰ Sobre a ação de Smierdiakóv queremos chamar atenção para um fato que será determinante nas nossas análises subsequentes; primeiro, nada impede seu desejo; segundo, a ideia lhe é o inseparável da ação; e, por fim, ele é o responsável por retirar Ivan do isolamento. A esse respeito esse trecho de sua conversa é fundamental, ela se encontra em “A terceira e última conversa com Smierdiakóv” (IK, p. 806): “– O homem não se cansa! Estamos aqui falando olho no olho, porque, parece, temos de engambelar um ao outro, representar uma comédia? Ou ainda continua querendo jogar toda culpa em mim, diante de meus próprio olhos? O senhor o matou, o senhor é o principal assassino, enquanto eu fui apenas o seu cúmplice, o fiel criado Lichard que, seguindo suas palavras, executou isso;

– Executou? Ora, por acaso foste tu que mataste? – Ivan gelou [...]

– Ora, será mesmo que o senhor não sabia de nada?

¹²¹ Dmítri, por sua vez, é o homem diretamente ligado à sua comunidade, não vê diferenças e, é profundamente apaixonado e guiado por suas paixões, a passagem que fazemos referência está em “O primeiro e indiscutível” (IK, p. 544-53).

Há uma via de mão dupla que Lukács visava refletir e permaneceu, como em toda parte, somente fragmentos de reflexões encadeadas para um projeto futuro n'As *anotações*, a saber: a *Realpolitik* e o que chama de *romantismo ético*. Aqui também se nota uma correlação dos desdobramentos do espírito objetivo e da filosofia alemã. Para Lukács, Marx, a despeito de sua profunda descoberta histórico-filosófica, permanecia preso a algo, que, à época, Lukács nutria um profundo desprezo, justificado, em parte, pela tendência da social democracia que se arrogava para todo o efeito – e defeitos – marxista. Assim, a *realpolitik*, dentro de um escopo calamitoso, era a objetificação do espírito objetivo nos canhões da guerra e, Marx nas mentes e corações da social-democracia, para Lukács, ganhava colorações de estrita prática cega.

Por outro lado, o romantismo ético cujo “sacrifício do revolucionário” consistia em “literalmente: sacrificar a própria alma” (AsD, p. 56) era necessariamente transpor a segunda ética para a primeira, isto é, sacrificar a subjetividade em nome de uma normatização do revolucionário por uma prática instituída, em suma, tornar-se um homem de partido. A ambivalência nessa anotação reside no fato de que tanto em uma (*realpolitik*) quanto em outra (romantismo ético) há uma espécie de carência de substância ético-religiosa; por um lado, o sacrifício da alma é uma tendência ocidental que por trás de si guarda a própria formação do mundo jeoviano de uma individualidade atuante que não dialoga com a comunidade; por outro lado, a *realpolitik* permanece agrilhoadada aos estamentos, divisões e categorias do próprio mundo normativo.

Em termos mais gerais, o que Lukács parece querer indicar com estas anotações, talvez, seja algo que se traduza nos termos benjaminianos: “Convencer é infrutífero”¹²². E, assim, entre a *realpolitik* e o romantismo ético, ambos amparados na filosofia alemã e no espírito objetivo, Lukács encontra a saída nos homens da bondade de Dostoiévski.

Se o novo mundo dostoiévskiano, longe de toda luta contra o existente, já é esboçado significa, portanto, que para estes novos homens a alma e Deus são realidades mais puras, “Ambas, no entanto, nunca são reconhecidas de modo puro, mas são apenas por meio da segunda ética, acessíveis e vivenciáveis” (MACHADO, 2004, p. 146). Assim, a saída do espírito objetivo e da filosofia alemã para Lukács se encontram fora das próprias fronteiras geográficas da Europa. É nas personagens de Dostoiévski e numa forma de desenvolvimento estranha à Europa que poderá advir a salvação.

¹²² BENJAMIN, W. *Rua de mão única: Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.14.

5 ATEÍSMO E NILISMO

Todo aquele capaz de colocar seu estado de sensibilidade num objeto, de forma que esse objeto me obrigue a passar para aquele estado de sensibilidade, e conseqüentemente age com vida sobre mim, eu denomino poeta, um agente...

(Schiller)¹²³

Convém, dentre outras coisas, destacarmos o problema do ateísmo e, com ele, obtermos elementos lukacsianos que possibilitem a compreensão de sua recepção da obra de Dostoiévski. São justamente os aspectos do ateísmo, para Lukács singulares na Rússia, os que têm importância fundamental para se analisar a figura de Ivan a partir do ponto de inflexão estabelecido n'*As anotações*. Embora algumas reflexões pontuais aqui já tenham sido feitas a respeito desse personagem, novamente o tomaremos como nosso guia para tentar compreender os fragmentos de Lukács.

Por esse motivo, as nossas subseqüentes análises irão tratar do aspecto único do ateísmo desenvolvido na Rússia. Aspecto estranhamente refletido n'*As anotações*, mas de caráter revelador, que demonstra de maneira assistemática a maneira pela qual Lukács concebia a obra de Dostoiévski como algo inédito para a literatura. Situiremos, assim outro personagem como tipo do ateísmo dostoiévskiano: Raskolnikov.

Ambos fazem parte de um mesmo problema na obra de Dostoiévski, problema esse muito complexo e exigente que se expressa de diferentes formas nas notas de Lukács; entretanto, as ações de ambos os personagens mantêm um mesmo ângulo de visão que é a revolta contra o mundo jeoviano. Pelo grau de abertura e inconclusão das personagens dostoiévskiana, não se pode naturalmente defini-los em formas fechadas – e isso também deixa evidente a dificuldade de Lukács em abarcá-las – mas, simplesmente como tipos abertos que compactuam de uma mesma posição ateia de mundo. Do ponto de vista lukacsiano, entre os dois há algo nevrálgico, qual seja: seus problemas em relação a Deus não são algo individualizado.

Ocorre ainda que, para se fazer justiça a tema tão importante presente no quadro d'*As anotações*, duas figuras de relevo na história do pensamento ocidental serão doravante discutidas: Kierkegaard e Ernst Bloch. O primeiro já esteve muitas vezes aqui presente com sua excepcional influência que de fato é evidenciada mais claramente n'*As anotações*; e o segundo permaneceu de forma latente, mas presente num diálogo que

¹²³ GOETHE, J. W. von; SCHILLER, J. C. F. von. *Correspondência (1794-1803)*. São Paulo: Hedra, 2010.

Lukács está a todo tempo travando quando elabora seu inacabado projeto para o futuro livro sobre Dostoiévski. Naturalmente, no presente estudo, ambos pensadores estarão circundados no limite do ateísmo concebido por Lukács e limitados ao objetivo de nosso estudo, o que implica tentar abarcá-los somente em referência ao tema presente n'As anotações e não mais. Raskolnikov e Ivan, Kierkegaard e Bloch formam, assim, nossos pares para tentar jogar luz ao que Lukács estava pensando do ateísmo de tipo russo.

5.1 Ateísmo russo: Raskolnikov e Ivan

As relações entre o ateísmo russo e o de tipo europeu foram também objetos da reflexão lukacsiana; “não há um ateísmo europeu, só um russo (e um budista)”, diz Lukács e prossegue: “a pequenez de Nietzsche nesse contexto. Aqui se deve argumentar como no medievo e reorganizar o argumento do ateísmo a partir do ponto de vista ontológico, físico-teológico e moral. E centrar o problema do ateísmo no realismo, como no medieval, no conceito-concreto”. (AsD, p. 31)¹²⁴. No ateísmo europeu, como objeto de crítica de Lukács, deve-se prestar atenção, antes de tudo, ao seguinte: a afirmação cabal – que se expressa de saída – é quase escandalosa se destacada da maneira pela qual Lukács concebe o ateísmo.

Então podemos perguntar: ora, porque só há o ateísmo russo para Lukács? A resposta está inserida de maneira condensada e fragmentária nas próprias anotações: as obras de Dostoiévski são as únicas, para Lukács, em que a ideia e a ação não estão separadas. A esse respeito, um dos exemplos mais emblemáticos são as ideias de Raskolnikov levadas até as últimas consequências, ou, nos termos éticos lukacsianos, fortemente desenvolvidos em *A alma e as formas*, levadas até o fim. Raskolnikov que, no

¹²⁴ A esse respeito, Machado (2004, p. 69) tem uma contribuição fundamental: “Nas Anotações sobre Dostoiévski, Lukács esboça uma tipologia dos ateus dividida em três partes: 1) Niels Lyhne, 2) Ivan Karamázov, 3) Kalíaiév [um terrorista russo] com o seu corresponde nível de vida: 1) Disposição, 2) Isolamento, 3) Revolta. O primeiro nível de vida, a Disposição, corresponde ao Estado como segunda natureza, isto é, como objeto substanciado, sendo o personagem Niels Lyhne do escritor dinamarquês J.P. Jacobsen sua figura de proa. O segundo, O isolamento, corresponde ao mundo do homem abstrato e sua moral; o exemplo literário desse nível de vida é, entre outros, Ivan Karamázov. O terceiro, a Revolta, é o mundo no qual tudo é permitido; os exemplos correspondentes a esse nível de vida são os personagens de Dostoiévski do novo homem e, por conseguinte, os homens da bondade: Sofia Marmieladóv, Aliéksei Karamázov e o príncipe Mýchkin”.

seu utilitarismo niilista, assassina uma velha, deixa estampadas as marcas da ideia levada à prática.

Ademais, muitas ideias sumamente importantes da própria noção do ateísmo europeu estão em referência direta ao desenvolvimento do pensamento europeu e elencado ao desdobrar do espírito objetivo – conforme tratado anteriormente. Isso significa que, por exemplo, no pensamento de Nietzsche, com o seu *Übermensch* (super-homem), temos apenas uma linha de reconciliação com o mundo jeoviano igualmente ocorrida nos pensamento de Hebbel e Hegel, ou seja, uma interioridade que se reconcilia a despeito dos problemas engendrados pelo mundo jeoviano. Assim, não há em Nietzsche uma superação do herói trágico, como acontece na obra de Paul Ernst – analisado por nós anteriormente no ensaio *A metafísica da Tragédia*, presente em *A alma e as formas* – pelo contrário, nele, apesar da forte transição para uma segunda ética, perpetua-se a primeira pela falta de respaldo para além de uma individualidade subjetiva e atuante. E isso já não ocorre com Raskolnikov.

A reflexão de Lukács está sinalizando sua própria conduta teórica, que visava demarcar os argumentos ateus ocidentais para, de maneira arguta e clara, demonstrar como ontologicamente é impossível uma morte de Deus que não seja substituída por outro Deus. Em linhas gerais, morre o Deus cristão e em seu trono assenta-se Baal¹²⁵. A ideia de Ivan – tão cara a Dostoiévski, justamente pela força teórica desse personagem contra o mundo jeoviano – segundo a qual não existindo Deus e a imortalidade da alma, “tudo é permitido”, foi, pode-se dizer, muito bem captada por Lukács em seu sentido pleno de ironias: “onde não há Deus, há ídolos” (AsD, p. 32), lembra-se Lukács. O tema do ateísmo unido à ideia de completa liberdade e de uma vida sem arrependimento atira-se, em toda a obra dostoiévskiana, no abismo e degenera em seu contrário. E novamente aqui o pensamento de Nietzsche, segundo Lukács, tem de ser assinalado, pois, contrariamente a subjetividade polêmica deste, o sentido do ateísmo na Rússia, para Lukács, ganha a Rússia e o povo.

A permissão para “tudo” revela-se o mais lancinante cárcere para o indivíduo. Cabe trazer novamente a cena à enorme importância que tinha para Lukács a constatação da cisão existente entre o eu e o mundo, que é denunciada pela forma do romance, um problema ético do desenraizamento das estruturas frente ao dever-ser da alma. Agora, em Dostoiévski, parece-nos que, para Lukács, esse problema não mais existe, tanto como

¹²⁵ Deus fariseu que representava a riqueza e os tesouros (cf. o *livro dos Juízes*, cap. 16).

elemento estético – há uma superação em nova forma – quanto como ético – a alma russa está indiferente às estruturas da normatividade burguesa e nisso assenta-se seu caráter transitório ou revolucionário. Lukács chama ainda a atenção para um fato que era também para Dostoiévski verdadeiramente importante: “o significado de Feuerbach para a Rússia” (AsD, p. 31). Naturalmente essa preocupação está às voltas com o desenvolvimento do ateísmo concreto. O significado de Feuerbach está ligado ao desdobramento e à profundidade das influências do hegelianismo de esquerda na Rússia. Já tentamos anteriormente demonstrar o contraste entre o desenvolvimento do ateísmo na Rússia e na Europa ocidental; enquanto no Ocidente o ateísmo fica resguardado à esfera abstrata da ideia ou ainda do posicionamento individual, na Rússia, contrariamente, o ateísmo torna-se concreto porque coloca em jogo a cultura espiritual de um povo.

Acerca disso, são características de grande relevo o papel dos críticos niilistas na Rússia, dentre os quais se destaca Tchernichévski¹²⁶. Personagem que não mais de uma vez é anunciada por Lukács n’*As anotações*, Tchernichévski, impregnado da filosofia feuerbachiana e da esquerda hegeliana, converte-se ao ateísmo e, enquanto Dostoiévski ainda estava no cárcere, publica sua tese de doutorado intitulada *A relação estética entre a arte e a realidade*¹²⁷. Sua posição evidentemente polêmica fomentou debates ferozes que agitaram toda a vida não apenas intelectual como sócio-política na Rússia e fermentou o elemento, frequentemente pensado por Lukács, do niilismo, principalmente entre os jovens¹²⁸.

Essa digressão serve aqui para observar a caracterização do mundo dostoiévskiano a partir do prisma de Lukács, caracterização que seria forçosa não coincidissem com essa reflexão do filósofo: “a diferença entre Dostoiévski e os outros (escritores ocidentais); o niilismo não é uma convicção, mas uma experiência viva vivida; portanto, *até o fim*” (AsD, p. 31). Agora, é pouco provável que incidimos em erro se reafirmarmos que, para Lukács, sendo Dostoiévski um novo épos, a formação sócio-cultural russa é inteiramente diferente da europeia e incide diretamente sob sua criação artística.

¹²⁶Crítico de grande expressão junto à *intelligentsia* russa, publicou o livro *O que fazer?* – o mesmo que inspirará Lenin a escrever sua obra mundialmente famosa com o título homônimo. (cf. KOEHLER, 1969, p. 110-154.)

¹²⁷É interessante notar também como Bakhtin enxerga, senão uma influência, pelo menos uma aproximação das preocupações da criação artística do crítico Tchernichévski com Dostoiévski “[...] Tchernichévski vê a vantagem básica da nova forma ‘objetiva’ de romance. [...] desse modo, podemos dizer que Tchernichévski quase chegou ao âmago da ideia de polifonia.” (PpD, p.77).

¹²⁸FRANK, 2007, p. 337-344.

A profundidade e a ousadia que cercam as reflexões de Lukács possibilitam-no a chegar à seguinte conclusão: “para a Europa ocidental, o ateísmo torna-se consciente só como problema pessoal (egoístico) e moral (Niels Lyhne); pode nascer somente um conceito ateu de herói (que na Rússia é representado por Bazaróv), e é, no entanto, só um tipo trágico dramático conduzido na mesma linha de Hebbel – Ibsen – Paul Ernst” (AsD, p. 31). O filósofo agora se volta para várias personagens do romance e seus criadores, o desenvolvimento do tema se estrutura em meio aos vários tipos de material literário que dialogam com o ateísmo e com o problema do desaparecimento de Deus; tem como finalidade última caracterizar a ideia ateia. Primeiro com Niels Lyhne, depois com Bazaróv – de *Pais e Filhos*¹²⁹, de Turgueniév – ambos apresentados como uma linha de continuidade ligada, por assim dizer, à tradição do ateísmo romântico de Hebel, Ibsen e Paul Ernst.

É evidente que, para Lukács, o romance de Jacobsen¹³⁰ apresenta uma peculiaridade intrigante para a discussão do ateísmo europeu, por todos os lados d’*As anotações* Niels Lyhne é citado. Aqui isso representa uma forma que possibilita a Lukács de maneira plena penetrar num modo de operar, por assim dizer, dominante nas ideias europeias e que funciona como um *leitmotiv* do romance da desilusão. A renúncia de Niels à fé após a morte de sua tia Edéle revela o perfil de personalidade do ateísmo, a forma literária de Jacobsen estabelece-se prosaicamente nas desventuras do herói e acaba por isolá-lo. Não nos esqueçamos ainda que, n’*A teoria do romance*, Jacobsen aparece fugidamente: “o romance da desilusão de Jacobsen, que exprime em maravilhosas imagens líricas a tristeza pelo fato de haver no mundo tanta sutileza sem sentido, desintegra-se e desvanece” e, a respeito do assunto aqui discutido, Lukács conclui, “a tentativa do escritor de encontrar uma desesperada possibilidade do ateísmo heróico de Niels Lyhne, na ousada aceitação de seu necessário isolamento, surte um efeito trazido de fora da própria criação”. (TdR, p. 126)

Podemos dizer, com isso, que, enquanto a posição do herói – típico europeu – é a de um ateísmo individualizado que “no geral não se pode dizer que viva verdadeiramente” (AsD, p. 26) e busca levar aos limites sua convicção a ponto de se tornar um predicativo da forma, na obra de Dostoiévski, ao contrário, o próprio ateísmo circunda todos os poros da vida social e não poucas vezes constitui a trama da própria obra.

¹²⁹ TURGUENIÉV, V. *Pais e Filhos*. São Paulo: Editora 34, 2010.

¹³⁰ JACOBSEN, J. P. *Niels Lyhne*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

É oportuno assinalar de maneira séria a forte atenção dispensada por Lukács naquilo que constitui uma linha do conceito ateu de herói que adentra a Rússia na obra de outro escritor russo: Turgueniév. O tratamento dado a Bazaróv por Turgueniév, em *Pais e Filhos* (1862), desenha de maneira essencial uma espécie de desdobramentos na forma da narrativa cujo referencial é uma linha existente entre o tipo ateu no romance europeu e no romance russo. Pouco acima mencionamos Tchernichévski como um dos principais críticos e fomentadores do niilismo russo; se assim é, Bazaróv foi seu principal propagador por toda velha Rússia¹³¹. É naturalmente à luz do tipo ateu de personagens da Europa ocidental que Lukács observa os contrastes com as personagens de Dostoiévski e chega à compreensão que tanto Turgueniév quanto Tolstói ainda estão próximos ao modelo europeu, portanto, seus heróis ainda são agudamente cindidos.

E é na relativa continuidade entre Hebbel, Ibsen e seu próprio amigo Paul Ernst que Bazaróv se encontra. Assim, é importante para nós ainda tratar com concisão dos dois poetas e dramaturgo. O ateísmo de ambos tem uma gradação mais ou menos de caráter nietzschiano, obviamente na perspectiva lukacsiana estabelecida n'*As anotações*. O ateísmo dos artistas – incluindo o de Bazaróv – faz o seguinte questionamento: “como se pode morrer sem Deus?”, ao passo que a pergunta de Dostoiévski é, “Como se pode viver assim?” (AsD, p. 31). Essa posição de inversão na postura dostoiévskiana muda radicalmente a trajetória de sua criação. Como se pode viver sem Deus constituirá, para Lukács, o motor da criação de Dostoiévski.

Lukács parece querer indicar que, na concepção ateia de Dostoiévski, a personagem é o ativista de uma ideia autêntica, que se lança sobre o chão da vida e da sua comunidade, guiada por essa pergunta fundamental. Por isso “as ideias malditas” – como dizia Dostoiévski – levadas às últimas consequências fazem com que Lukács chegue à conclusão que, nas obras do escritor russo, Deus esteja efetivamente morto, ao passo que, em outras obras, Ele é somente “um erro esclarecido”. (AsD, p. 32)

¹³¹ A respeito desse período, Joseph Frank narra a efervescência que causou as polêmicas levantadas pelo artigo de Tchernichévski, pois este atacava de maneira feroz a atitude e a maneira pela qual os personagens, principalmente de Turgueniév, eram elaborados: “esse repto à hegemonia moral e espiritual da intelectualidade liberal da pequena nobreza deu início a uma polêmica que se prolongou por toda década de 1860, à qual fizeram significativas contribuições os mais importantes representantes da literatura russa (Turgueniév, Tolstói, Herzen, Tchernichévski, Dostoiévski). *A Véspera e Pais e filhos*, de Turgueniév; *Os homens supérfluos* e *Os Biliosos*, de Herzen; *O que fazer?*, de Tchernichévski; *As Memórias do Subsolo*, de Dostoiévski – todas essas obras foram frutos dessa grande luta, cujo primeiro round foi assinalado pelo artigo de Tchernichévski (FRANK, J. *Tipos fortes e tipos fracos* in: _____. *Dostoiévski: os anos de provação*. São Paulo: Edusp, 2008 p. 348-49.

As implicações profundas que se pode tirar dessa afirmação já bastam para mostrar a diferença profunda entre Rússia e Europa, entre o ateísmo russo e o ateísmo europeu. Nesse último, o ateísmo aparece simplesmente como uma ideia que poderia esclarecer os equívocos do passado – e aqui tanto a figura de Feuerbach quanto a de Marx são centrais como continuidade ocidental desse esclarecimento. E, por isso, Lukács assinala a crítica que o jovem Marx teceu a religião: “desenganar os homens com intuito de que nele pense, opere, de forma a sua realidade como um homem desencantado e entrelaçado a razão, a fim de que ele se mova em torno de si mesmo e, por consequência em torno do sol real. A religião é só o sol ilusório que se move em torno do homem para que ele não se mova em torno de si”¹³² (AsD, p. 32). Eis mais uma vez a concepção de uma solitária subjetividade perante a morte de Deus, concepção esta que, para Lukács, nem Marx escapou. Na Rússia, pelo contrário, a morte de Deus significa cortar o cordão umbilical que unia senhor e servo, significa a concepção de um novo deus que denota o caráter profundamente ataviado às questões últimas do povo russo e altamente transformador do ateísmo no grande país.

5.2 Figuras de proa: Kierkegaard e Ernst Bloch

Kierkegaard ocupa espaço privilegiado nas investigações de Lukács em sua juventude, dele tivemos oportunidade de falar mais de uma vez aqui. Reconhecida a importância da discussão sobre o ateísmo e niilismo n’*As anotações*, conviria examinar pelas conjecturas de Lukács que papel Kierkegaard desempenha nessa questão.

Certo é que o pensamento de Lukács mantém ao mesmo tempo uma independência crítica com relação a Kierkegaard e suas influências determinantes para pensar sua estética da juventude. Compreendendo, contudo, que não está somente em Kierkegaard todo o aporte das reflexões de Lukács, mas influências que se desdobram em sua teoria, não nos limitaremos, no âmbito do problema tratado, a analisar somente essa influência, e aqui entra em cena uma figura também importante: Ernst Bloch. Ressaltamos ainda que, do pensamento de ambos, circundaremos o aspecto do ateísmo tendo em vista

¹³² K. Marx. *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung*, in Id., *Aus dem literarischen Nachlass von Karl Marx, Friedrich Engels und Ferdinand Lassalle*, hrsg. Von Franz Mehring (Gesammelte Schriften von Karl Marx und Friedrich Engels 1841 bis 1850), vol. I, Stuttgart, Dietz Nachfolger, 1913, p. 385.

elementos para se chegar à obra de Dostoiévski. A essas interessantes influências vale acrescentar que se se distanciam teoricamente em alguma medida, em outra aproximam-se em um ponto em comum: o problema da fé.

a) Kierkegaard

A respeito de Kierkegaard, Lukács novamente – e de forma fragmentária – retoma implicitamente a teoria do *gesto* n’*As anotações* para discorrer sobre a especificidade daquilo que parece sugerir um ateísmo de tipo cristão no filósofo danes. No trecho em que trata de *fé e ateísmo* em Kierkegaard, sem as conclusivas avaliações pelo caráter assistemático, Lukács diz o seguinte: “Regina Olsen introduz a abertura para tudo o mais, mas se tivesse fé (Kierkegaard) teria ficado com ela. Portanto, tendo fé não se encontraria com o puro cristianismo” (AsD, p. 33). A posição kierkegaardiana é caracterizada nessa concepção de Lukács predominantemente como um esforço para manter o gesto unívoco, absoluto, puro.

Aqui é oportuno enfatizar mais uma vez, a personalidade insubmissa de Kierkegaard, que tentou *ir até o fim* e viver por meio do *gesto* uma *vida verdadeira* poetizando sua própria vida. Torna-se difícil pensar que Lukács, desde a época d’*A Alma e as formas*, já não tivesse refletido sobre o tipo do ateísmo mesclado à fé kierkegaardiano, ainda mais tendo em vista seu forte messianismo¹³³. Tipo esse de ateísmo que se expressa de maneira clara nesse trecho da obra do filósofo danes:

Não posso realizar o movimento da fé, não posso cerrar os olhos e lançar-me de cabeça, pleno de confiança, no absurdo; tal coisa é impossível, mas não me vanglorio por isso. Possuo a certeza de que Deus é amor, este pensamento tem, para mim, valor lírico fundamental. Presente em mim a certeza, sinto-me infalivelmente ditoso; ausente, suspiro por ela muito mais ansiosamente do que a amante pelo objeto de seu amor; mas não tenho fé, não tenho coragem¹³⁴.

¹³³ A esse respeito, uma ótima e intrigante entrevista feita com Bloch por Michael Löwy traça um perfil das agitações que perpassavam o pensamento lukacsiano: “Durante uma conversa com Bloch em 1974 fiz-lhe a pergunta francamente: ‘Dizem muitas vezes que a personagem Naphta, o jesuíta comunista criado por Thomas Mann, foi inspirado em você ou em Lukács. O que você pensa?’ sua resposta foi: ‘Creio que se parece mais com Lukács... O Partido Comunista foi para Lukács a realização de uma velha aspiração. Na sua mocidade, quis entrar para um mosteiro: o partido foi um substituto”. LÖWY, M. *Lukács e ‘Leon Naphta’: o enigma do Zauberberg*. (In: _____, *Romantismo e Messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*. São Paulo: perspectiva, 2008, p.88)

¹³⁴ KIERKEGAARD, S. *Temor e tremor*. (In: _____, *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 217).

Lukács parece sugerir a todo tempo um tipo de ateísmo peculiar no pensamento de Kierkegaard. Ateísmo que não está posto numa apresentação contrária à fé, mas que existe justamente pela necessidade de sua busca. A posição crítica de Kierkegaard, sua irrevogável luta contra a instituição e o Estado revela a profunda necessidade, para Lukács, que o filósofo danes tem de ir; em busca de uma fé perdida. Fé esta que se vê impossibilitada de realização justamente pela institucionalidade. Por um lado, há o reconhecimento de Deus e do amor; por outro, a única possibilidade de se chegar a ambos é a sua negação, dada pela impossibilidade da fé. Por um lado, na presença de Deus e do amor há a ventura ditosa em que a alma se locupleta; por outro, sem ele há uma busca incessante, mas, que mesmo ante a total noção da necessidade da busca, impede que a fé seja efetivada, sendo, portanto, uma busca perdida e infinita.

Por isso e a partir disso, Lukács vê em Kierkegaard não só uma forte tendência a ultrapassar e negar os supostos benefícios *do espírito objetivo*, como também chega à conclusão de que a filosofia kierkegaardiana carrega consigo a impossibilidade de ver o homem preenchido novamente por uma fé. É dessa maneira que há, para o filósofo húngaro, uma forte tendência ao ateísmo em Kierkegaard, muito embora este seja visto como um cristão. O que o move, nesse sentido, para Lukács, é a própria ironia presente no seu pensamento, tão bem formulada desde os tempos de sua formação, quando se tornou *magister articien*.

Há em Kierkegaard, segundo Lukács, uma impossibilidade de aceitação da fé que o leva a uma busca peculiar de ter Deus sem estar preso à estrutura do mundo jeoviano. Do mesmo modo, o amor sentido por essa busca não é semeado porque seria desobedecer aos princípios do próprio *eu*. Nisso se baseia o problema da fé de Kierkegaard que, para Lukács, está totalmente entrelaçada num ateísmo peculiar, original e naturalmente subversivo. Desse modo, para Lukács, Kierkegaard representa uma forte mudança que culmina num novo dilema ético. Sob seu pensamento, vemos deslindar em fortes traços o problema novamente do abandono de Deus e impossibilidade de fé. Podemos ainda dizer que Lukács percebeu que, para Kierkegaard está fechado qualquer caminho que o leve até a pureza da fé cristã. Assim, o problema kierkegaardiano só pode ser interpretado – via Lukács – como uma espécie de solipsismo cristão; por um lado, nega-se a fé enquanto tal, por outro, partilha-se do amor de Deus justamente nessa negação. O mesmo pode ser dito acerca de Regina Olsen: se tivesse fé se casaria com a moça e perderia a condescendência com o divino, não tendo fé partilha do amor dela à distância e compactua com algo divino. Em resumo, o problema de Kierkegaard, vislumbrado por Lukács, é

simples: “Kierkegaard demonstra a impossibilidade do cristianismo; também ele não é cristão. Se ama a Deus, ama a si mesmo¹³⁵”. (AsD, p. 33)

É precisamente nesse “amor” de autodesvelamento de si mesmo, sem as cadeias da fé supersticiosa, que Lukács enxerga o ateísmo cristão solipsista de Kierkegaard. Salientemos que nisso há profundamente o sentido de transição para uma segunda ética, que será o movimento do luciferino sem o ultraje do peso normativo. Podemos inferir que Kierkegaard, desse modo, guarda uma peculiaridade demasiadamente próxima das novas formas de ateísmo, que culminará em um novo tipo de problemática.

Existe, portanto, uma linha ético-teórica para Lukács que desembocará na nova forma de Dostoiévski. Há, por um lado, o sentimento de amor de Deus e, por outro, já não há nenhuma fé. Por isso, já existe de forma embrionária um ateísmo próximo daquele que se desenvolverá plenamente em Raskolnikov e Ivan.

b) Ernst Bloch

Do mesmo modo que Kierkegaard cumpre papel relevante no pensamento de Lukács, seu amigo íntimo, Ernst Bloch, ainda que de maneira menos visível, também terá sua contribuição. Como ressalta Löwy (2008, p. 55): “os dois pensadores do círculo Max Weber... que encarnam a forma mais exaltada, tingida de messianismo e de escatologia... são dois jovens filósofos ainda desconhecidos na época: Ernst Bloch e George Lukács”. Guardado isso como uma indicação da proximidade de ambos é preciso lembrar, no entanto, que no problema aqui tratado há somente de maneira evidente uma nota em que o nome de Bloch é citado e nela se lê o seguinte: “mística da falta de Deus [...] porque ateu? (paralelo: a paisagem romântica)” (AsD, p. 33).

A notória caracterização dos dois jovens filósofos juntamente à obscura anotação de Lukács denota a aspiração evidente de ambos por uma profunda transformação social em diálogo direto com utopias messiânicas e milenaristas. A mística da falta de Deus, em essência um problema latente tratado até agora, constitui duas facetas de uma mesma dificuldade. Primeiro, como se viu nos exemplos citados, é rica no sentido de um ateísmo

¹³⁵ Um pouco mais adiante n’*As anotações*, Lukács reflete o seguinte: Kierkegaard não crê em Deus. A sua filosofia é a prova que Cristo não se dirige apenas para os santos (AsD, p. 74).

profundo e estranhamente religioso, ativo, e que converge para apreciar Ivan como um ateu original que sai da subjetividade egoística e encontra na realidade a expressão de suas ideias¹³⁶; segundo, sente-se destes ateus uma iconoclastia contra Deus ao mesmo passo que fica em aberto a necessidade criadora de um novo deus que esteja para além da estrutura jeovista. Não estamos aqui dizendo que seja exatamente isso que Lukács esteja falando quando anota as ideias de Bloch, mas sim estabelecendo um encadeamento das ideias n'As *anotações* que convergem para essa interpretação e para um messianismo revolucionário expresso num também novo tipo de ateísmo.

Do presente exposto, nenhum outro modo poderia esclarecer de maneira mais evidente a aproximação dos dois tratando da questão ateia e revolucionária do que essa breve citação do *Thomas Münzer, o teólogo da revolução*:

Infelizmente não há nada sobre Münzer ou os anabatistas [...] nenhum romance que os trouxesse de volta à vida, que permitisse a uma alma transformada e a uma época transformada realizar sobre a base desse assunto da história europeia [...] a elevação do romance meramente ateu e atingisse aquela plenitude objetiva do sonhar desperto que caracteriza a epopeia russa; de acordo com *A teoria do romance* de Lukács e sua profecia sobre a epopeia¹³⁷.

Seis anos após o lançamento d'*A teoria do romance*, Bloch, em seu livro, refere-se a ela como uma completa profecia ocorrida no mundo russo a partir da análise de Lukács, o que possibilita entender quais as preocupações os ocupavam à época. Como grande crítico e filósofo que era, Lukács tinha especial capacidade de análise e, mais que isso, radicalizava suas concepções em busca de um mundo cuja vida fizesse novamente sentido. Aqui, no que se refere ao problema do ateísmo, é fundamental a presença dos dois filósofos – Kierkegaard e Bloch – como chave de acesso a *As Anotações* de Lukács, pois o entendimento dessa ilustre presença nas reflexões lukacsianas possibilita ter, em certa medida, uma explicação razoável da recepção que teve o filósofo das obras de Dostoiévski. Dito isso, concluímos a nossa análise do ateísmo, para compreender o seu contraponto: *os homens da bondade* e as categorias que Lukács daí depreende.

¹³⁶ Como o leitor já pôde perceber, retornaremos frequentemente à relação Ivan/ Smierdiakóv, pois dela se depreende, para Lukács, a nova postura do ateu: seu isolamento como período necessário será determinante para a heresia completa.

¹³⁷ BLOCH, E. *Thomas Münzer: teólogo da revolução*. Madrid: Ciência nueva, 1970. p.15.

6 OS HOMENS DA BONDADE

Se a origem não-divina do Estado não estivesse escrita na sua testa, bastaria recordar precisamente o fato histórico de ele derivar da vontade do povo e não, como a Igreja, de uma fundação de Deus, para demonstrar que ele é, se não uma obra do mal, pelo menos um produto da emergência e da imperfeição pecaminosa.

(Leon Naphta, em *A montanha mágica*)

Acerca dos heróis da bondade, nada podemos afirmar de psicológico, o amor despertado em todos simplesmente por sua aparição revela a pureza moral. As inspirações que os fazem agir a partir de resoluções deliberadamente aquém de uma lógica comum derivam daquilo que Lukács acreditava ser a coloração doadora de viver em função do outro, mas como se a alma deste outro já fosse a sua própria. Não é por acaso que os homens da bondade estão operando para além dos compromissos do mundo jeoviano.

Essas personagens permeiam diversas obras de Dostoiévski e Lukács as nomeia: Sofia, Aliócha e Mýchkin. Se assim é, Aliócha ocupa no presente estudo posição de destaque pelo motivo de ser, dentre estes, o personagem mais bem acabado. E não afirmamos isso por antipatia à Sofia – que, em *Crime e Castigo*¹⁵³, detém uma posição secundária em relação ao fulcro narrativo da obra – ou mesmo a Mýchkin que, embora tenha destaque n' *O idiota*¹⁵⁴, aparece em muitas situações como uma tendência assaz fora da estrutura do mundo de seus companheiros. Afirmamos isso pela própria tentativa de Dostoiévski em convencer seu leitor da naturalidade de Aliócha no interior das relações mais prosaicas do mundo juntamente com seus próximos.

A colocação do pensamento como ação nas obras de Dostoiévski é vista por Lukács como uma falta de harmonia pré-estabelecida, existente entre a ideia e a vida (AsD, p. 28), este conceito leibniziano demarca uma falta de harmonia anteriormente estabelecida e impossível de ser realizada de maneira diferente. Essa falta de harmonia é o que marca a tragicidade do herói dostoiévskiano e, não obstante, seu desacordo com o tempo sem dúvida é interno ao modo de ação dos homens da bondade. Ao mesmo tempo, não deve haver dúvida de que este personagem encontrado por Dostoiévski é a exceção de tudo o que está pré-estabelecido. Não é um *a priori* kantiano, até que sua fé seja testada, e ele se lança para pô-la à prova, sua entrega ao que está convicto se faz ingenuamente,

¹⁵³ DOSTOIÉVSKI, F. *Crime e castigo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

¹⁵⁴ DOSTOIÉVSKI, F. *O idiota*. São Paulo: Editora 34, 2010.

mas numa ingenuidade totalmente estranha¹⁵⁵. Se houver outra verdade maior que a que traz consigo, prontamente a abandona e segue o caminho aberto sob essa nova verdade.

O sentido profundo dos homens da bondade é que não se pode reduzi-lo em objeto do mundo normativo. Neles sempre há algo inexplicável aos outros e que não é definível pelo movimento cáustico de sua trajetória no interior das obras. Esse algo indefinível é onde Lukács perscruta o tratamento radicalmente novo dessas personagens. Por isso, “os pontos de vista de Dostoiévski sobre a bíblia” diz Lukács, “(é) uma segunda ética não polêmica” (AsD, p. 72).

Os heróis da bondade dostoiévskianos já não travam polêmicas com a estrutura do mundo normativo – é bem verdade que vez por outra vemos os homens da bondade imersos nos problemas prosaicos – mas todos eles são indiferentes no que diz respeito ao decoro, ou melhor, a certa normalidade esperada pela estrutura do mundo jeovista. De passagem, o exemplo de Sofia é esclarecedor desse ponto de vista: uma mulher descompromissada que resolve seguir um condenado por uma súbita inspiração de amor ao próximo.

Os homens da bondade sentem vivamente a tragicidade da falta de harmonia com a vida, mas sua capacidade de superação os leva a seguir adiante, doando à comunidade e a todos nela intrincados, felicidade e serenidade (AsD, p.75), que são os seus acompanhantes. Já tivemos oportunidade de observar que a ideia da personagem lhe imprime a ação e livra-se do peso jeovista. Aqui ela se produz para ligá-lo diretamente a seus pares. Entretanto, a falta de harmonia com a vida faz com que esse tipo da bondade lance-se numa espécie de militância pró ao outro com intuito de tornar possíveis suas aspirações.

O herói da bondade é uma peculiaridade do romance de Dostoiévski para Lukács, e, até onde se sabe, antes deles não houve outros tipos assim na história da narrativa literária. Uma de suas características que se desenvolvem em sua ação é precisamente a falta de dúvidas ou de disposição psicológica, apesar de saber, com acuidade e esmero, desvendar a alma do outro justamente por ter se tornado a alma do outro. Por vezes esse

¹⁵⁵ Um trecho de uma carta da prisão de Dostoiévski pode elucidar uma peculiaridade muito próxima do que ele desenvolveria nos homens da bondade: “Eu também pensei muito e vivi muitas experiências. E tantas circunstâncias, tantas influências, que foi preciso vivê-las de novo, repensá-las, e meditar sobre tanta coisa [...] As ideias mudam, o coração permanece o mesmo” (FRANK, 2008, p. 314-5 *apud Pisma*, vol. I, p. 164; 18 de janeiro de 1856). Isso pode valer como característica peculiar do tipo de fé que move os homens da bondade. Neles realmente “a fé muda, o coração permanece o mesmo”.

traço se reflete como algo importante que abre uma fenda nas ideias do seu interlocutor que era até então inesperada pelo leitor¹⁵⁶.

Nos principais heróis que, para Lukács, tipificam os homens da bondade a profunda desarmonia entre a ideia e a vida se realizam nos caminhos incansáveis que traçam em todo percurso da obra. Por isso, “a substância da alma (segunda ética) do mundo de Dostoiévski faz com que o estado do ser remido” no presente caso trata-se dos homens da bondade, “seja dado como problema de vida”, e ainda acrescenta Lukács, “em qualquer outra obra cada um persegue a própria alma – por isso o mundo empírico é sempre presente e insuperável”. Lukács faz aqui uma comparação entre o romance europeu e a obra do escritor russo quando, por fim, conclui, “em Dostoiévski isso é visível somente como por detrás de um véu: o seu mundo é o caos do solipsismo ético”. (AsD, p. 28)

O solipsismo ético põe à prova a verdade sobre os homens da bondade, se a estrutura do mundo jeovista atuava sobre as costas dos heróis do romance europeu, aqui ela não tem nenhum pesar. Para esses heróis, o peso não se dá no exterior, não há uma coisificação, mas na própria vida que em Dostoiévski é a relação de uns com os outros. Aliócha está em diversos lugares e em todos o que se vê é a falta de correspondência de suas ideias com seus pares – notemos; não mais com o mundo – a sua experiência no decorrer do romance é sempre uma experiência em que a desarmonia entre a ideia e a vida se faz presente.

¹⁵⁶ Dentre os diversos exemplos dessa peculiaridade dostoiévskiana, há uma que facilmente chama a atenção do leitor, encontra-se no capítulo intitulado “A cebolinha”. O propósito de Rakítin era o de fazer Aliócha “cair em tentação” devido aos afagos de Grúchenka, entretanto há cenas das reviravoltas de ambos os lados; primeiro, Grúchenka realmente estava com intento de seduzir Aliócha, mas, ao saber da morte do padre Zóssima, entenece-se e muda totalmente a resolução. Segundo, o próprio Aliócha a concebia – pela peça pregada contra Catierina – como uma mulher má. O trecho que escolhemos e que segue abaixo é o exemplo dessa abertura sempre presente nas almas das personagens dostoiévskianas.

“Ela se sentou no sofá com um ar travesso ao lado de Aliócha e ficou a olhar para ele absolutamente encantada. E realmente estava alegre, não mentia ao dizê-lo. Os olhos ardiavam, os lábios sorriam, mas de um jeito bonachão, sorriam alegremente. Aliócha nem esperava dela uma expressão tão bondosa no rosto... Poucas vezes a havia visto antes da véspera, tinha uma ideia terrível a seu respeito, e na véspera ficara tão profundamente abalado com seu pérfido desatino contra Catierina Ivánovna e tão surpreso, que agora via de repente uma criatura como que diferente e imprevisível. E por mais esmagado que estivesse por seu próprio pesar, seu olhar se ficou involuntariamente nela com atenção. Todas as suas maneiras era como se também tivessem mudado totalmente para melhor desde a véspera: quase não havia nada daquela afetação anterior na fala, daqueles gestos amimalhados e dengosos... Tudo era simples, bonachão, os gestos eram rápidos, diretos, confiantes, mas ela estava muito excitada.

– Meu Deus quanta coisa está acontecendo hoje, palavra! – tornou a balbuciar Grúchenka. – E por que estou tão alegre com tua presença, Aliócha, eu mesma não sei. Se perguntares não saberei responder. [...]

– Antes eu tinha outro objetivo, mas agora ele passou, o momento é outro. Agora vou servi-los, isso mesmo...” (IK, p. 469).

No entanto, é extremamente importante ressaltar: isso não lhe embota nenhum peso advindo do mundo empírico, pelo contrário, as adversidades de sua realidade – entenda-se ideia – somente contribuem para o fortalecimento de sua convicção, uma importante anotação de Dostoiévski já ruminando sobre Os irmãos Karamázov corrobora bastante com a noção lukacsiana de homens da bondade, nela se lê: “a família será ampliada: até mesmo os não parentes entrarão nela e um novo organismo será entretecido¹⁵⁷”. Ainda teremos mais uma oportunidade de retomarmos esse trecho para particularmente analisar a figura de Aliócha, por enquanto nos importa destacar dele o seguinte: evidencia-se por todos os lados que Dostoiévski cria um tipo, para um novo modelo de sociedade em que a fraternidade estará consolidada e, ao mesmo tempo, já está projetada em sua obra. A sentença desse novo mundo muitas vezes aparece em forma de solilóquios de inspiração divina, em outras tantas, em diálogos vibrantes que colocam em xeque tudo que estes personagens trazem consigo de experiência e vivência. Se “cada pessoa é responsável por todos”, ergue-se uma fraternidade em, que cada delito do outro é o delito de todos. Com isso, pode-se inferir que Aliócha, como discípulo de Zóssima, e nos termos de Lukács, um homem da bondade, não apenas traz consigo a máxima fraterna, como também age para que ela se faça presente e assim toda sua ação representa já a existência dela. Isso o livra do peso do mundo e ademais o torna um militante das suas aspirações sem nenhum compromisso com a normatividade.

Os homens da bondade estão todos afastados de qualquer compromisso com a estrutura jeoviana e também, por isso, afastados do caráter psicologizante dos heróis europeus. Isso porque, se reinasse em seu interior a psicologia, a passionalidade de suas ações iria comprometer a falta de compromisso com a estrutura do mundo empírico. Do mesmo modo, esse traço anti-psicológico foi observado por Lukács como traço peculiar ao próprio escritor russo em se contrapor à tentação redutora da psicologia do século XIX. Essa contraposição é profundamente discutida nos diários de um escritor de Dostoiévski e acerca desse ponto Bakhtin nos esclarece:

Dostoiévski tinha uma atitude negativa em face da psicologia de sua época nas publicações científicas, na literatura de ficção e na prática forense. Via nela uma coisificação da alma do homem, que o humilha, despreza-lhe a liberdade, a inconclusibilidade e aquela falta de definição e conclusão que é o objeto principal de representação do próprio romancista; sempre retrata o homem no limiar da última decisão, no momento de crise e reviravolta completa – e não predeterminada – de sua alma.

¹⁵⁷ FRANK, 2007, p. 464.

A contraposição à psicologia também pode ser vista, tanto do prisma do anti-utilitarismo impresso nas almas rasgadas dos ateus que acabam por arrepender-se, como pelo ângulo de Dostoiévski, que se contrapunha radicalmente à teoria do meio¹⁵⁸. Além disso, não há, para Lukács, nenhum conteúdo disposto que não seja posto à prova na e pela figura da bondade, pois: “a alma dos homens tornou-se vazia de todo conteúdo psicológico, dos fundamentos e resultados tornou-se uma pura folha em branco sobre a qual o destino escreve ordens absurdas, e essa ordem é levada cega e audaciosamente até o fim¹⁵⁹”.

Com tudo isso exposto, não se pode, contudo, confundir a ética com a bondade; enquanto esta última é uma categoria totalmente ligada a uma forma de atuação adversa e de todo fora dos parâmetros do direito e da concepção ocidentalista de mundo, aquela está vinculada no pensamento de Lukács, a esfera do desenvolvimento do espírito objetivo e da noção kantiana. Além disso, na categoria da bondade, há uma especificidade de união entre o eu e o mundo, em que se supera a total condição de isolamento e desventura dos tempos modernos. Aquele gnosticismo existente nos heróis romanescos guardados, porém na esfera da subjetividade, com os homens da bondade torna-se ação quer dizer; não há mais uma atitude polêmica, mas o desejo da alma é reconhecido e luta por atuar diretamente no mundo. Assim sendo, a ética não pode abarcar a categoria da bondade porque esta a ultrapassa; a bondade trata-se da atuação da vida viva. Desse modo, enquanto a ética está mais ligada ao geral e algo dado de fora acompanhando os desdobramentos do espírito objetivo, a bondade está ligada ao subjetivo é algo da alma que põe em evidência seus desejos.

Por fim, talvez o quadro mais emblemático de significação dos homens da bondade esteja fora das fragmentadas anotações e se encontre num ensaio escrito ainda em 1912 – portanto, dois anos antes da redação d’*A teoria do romance* e propriamente d’*As anotações* – cujo título é *Da pobreza de espírito; um diálogo e uma carta*. A função desse tipo de personagem e a forma de seu caráter ativo ganham aqui colorações que em todo caso, assentam-se perfeitamente com as reflexões assistemáticas d’*As anotações* e

¹⁵⁸ *A teoria do meio* foi amplamente criticada por Dostoiévski, tanto em sua vida de publicista como no interior de suas obras; o advogado de defesa de Dmítri, Hippolit Kirílovitch, é o representante cabal das ideias que propugnavam que o meio é o responsável pelo caráter. Vale ressaltar que, em nenhum momento, ele acredita na inocência de Dmítri, simplesmente o defende utilizando as frias lógicas que no fim não valem de nada. É preciso ainda dizer que as figuras mais próximas dos homens da bondade e de sua ingenuidade sabem que Mítia não cometeu crime algum. A posição angustiante de Ivan assinala sua transição. Ironicamente Dostoiévski está assinalando a incapacidade de tais teorias em conseguir compreender a alma humana (IK, p. 935-62)

¹⁵⁹ MACHADO, 2004, p.51 apud. *Arbeitspapier* 1990-1995.

do estudo proposto até aqui. Esse fato contribui para que provisoriamente encerremos essa discussão com uma longa citação, porque como diz um célebre romancista: “há coisas que melhor se dizem calando”:

O príncipe Mýchkin e Aliócha são homens da bondade – o que significa isso? Não consigo explicar-lhe de outro modo: o conhecimento deles tornou-se ação, o seu pensamento abandonou o caráter meramente discursivo do conhecimento, a sua visão do homem tornou-se uma intuição intelectual: são gnósticos da ação. Não há explicação teórica para isso, porque em suas ações toda impossibilidade teórica é materializada na realidade. A bondade é algo como um luminoso conhecimento dos homens que tudo penetra, um conhecimento no qual objeto e sujeito coincidem: o homem da bondade não interpreta mais a alma do outro, lê nela como na sua própria, transformou-se no outro. Por isso, a bondade é o milagre, a graça, a verdadeira vida, a vida viva (tanto faz se de baixo para cima ou de cima para baixo). É o abandonar da ética, bondade não é uma categoria ética, não a encontrará em nenhuma ética consequente. E com razão. Pois a ética é geral, obrigatória e humanamente distante. A ética é a primeira e a mais primitiva elevação do homem do caos da vida cotidiana; é o distanciar-se de si mesmo, da sua condição empírica. A bondade, ao contrário, é o retorno a verdadeira vida, o verdadeiro retorno ao lar¹⁶⁰.

6.1 A infantilidade risível¹⁶¹

Como crítico, Lukács pode antever com uma peculiaridade absolutamente original os aspectos substantivos das personagens dostoievskianas. Ainda sobre a particular característica dos homens da bondade, vemos deslindar uma nova categoria que o filósofo depreende tentando abordá-las, qual seja: *a infantilidade*. Tanto em Mýchkin quanto em Aliócha há a determinação ativa de sondar seu mundo, de captar nele não só o que ocorre no mundo adulto, como também, e principalmente observar as relações que as crianças formam entre si em interação com o mundo.

O infantil encarnado nessas personagens ronda as estruturas do mundo normativo que são reconhecidas e desnudas pela relação direta que eles têm com elas, ademais, são capazes de descer ao mundo dos homens simples, mujiques, que vivem alheios aos grandes acontecimentos e compactuar de suas vidas. A infantilidade é, pois, algo próprio

¹⁶⁰ LUKÁCS, G. *Da pobreza de espírito: um diálogo e uma carta 1912*. In: MACHADO, 2004, p.178.

¹⁶¹ Na tradução que usamos do italiano, o termo alemão *Lächerlich* foi transposto para *Ridicolo*, que caberia em nossa tradução como ridículo, mas privilegiamos o termo risível, pois, ele dialoga com a tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado e com a interpretação próxima ao conceito de ironia corroborando com o presente estudo.

dos homens da bondade que agem sem compromissos e sentem-se em casa aonde quer que estejam¹⁶².

Por isso, Lukács irá afirmar; “em Dostoiévski não há luta contra a convenção (como em Tolstói e Flaubert); isto é problema para adulto” (AsD, p. 59). Sendo assim, para se compreender a ação que esse tipo empreende, é necessário levar em conta o diálogo existente entre as categorias de análises dispostas por Lukács do romance europeu ocidental n’A *teoria* e as novas categorias surgidas pela fundação de um novo épos n’As *anotações* a partir de Dostoiévski. Temos em vista, acima de tudo, os desdobramentos e as consequências que possibilitaram Lukács concluir a diferença existente entre o romance europeu e a obra de Dostoiévski.

N’A *teoria do romance* a autonomia das estruturas mundanas, o seu desenraizamento do dever-ser da alma e o surgimento da convenção impõem ao herói do romance um isolamento no interior de sua alma. Para o enfoque dessa alma voltada a si mesma, existem noções subjetivas e psicológicas que convergem para um distanciamento completo do mundo e constitui a forma do romance tipificada por Lukács, cada qual à sua maneira. Essa situação sinaliza uma completa polêmica com o mundo da convenção

¹⁶² A esse respeito há uma intrigante passagem em que Aliócha, Kólia e o doutor que viera de São Petersburgo para tratar Iliúcha entram numa discussão que não apenas retira o véu de maia da postura do doutor – ou o seu médico – como também demonstra a forma de atuação do homem da bondade e sua ligação com a infantilidade e o risível (IK, p. 728-29).

– Doutor, doutor! Mas o senhor está vendo! – o capitão tornou a abrir subitamente os braços, apontando em desespero as paredes nuas do vestibulo, feitas de troncos de madeira.

– Isso já não é problema meu – deu um risinho o doutor – eu apenas disse o que a ci-ên-cia poderia dizer em resposta à sua pergunta acerca dos últimos recursos; quanto ao restante... para meu infortúnio...

– Não se preocupe, seu médico, meu cachorro não vai mordê-lo – cortou Kólia em voz alta, ao notar o olhar meio intranquilo do doutor para Pierezvon, que estava parado no umbral. Na voz de Kólia, ouviu-se um tom de ira. A expressão seu médico, em vez de doutro, ele havia usado de propósito e, como ele mesmo explicou depois, disse para ofender.

– O que é is-so? – o doutor levantou a cabeça, cravando com surpresa o olhar em Kólia. – Quem é esse? – dirigiu-se subitamente a Aliócha, como se lhe cobrasse um relatório.

– Sou o dono de Pierezvon, seu médico, não se preocupe com minha pessoa – tornou a escandir Kólia.

– Zvon? – repetiu a pergunta o doutor, sem entender o que era Pierezvon.

– Mas não sabe de onde vem. Adeus, seu médico, nós nos veremos em Siracusa.

– Quem é es-se? Quem é, quem é? – súbito o doutro ficou terrivelmente inflamado.

– É um aluno do colégio, doutor, um travesso, não dê atenção – pronunciou Aliócha, atropelando as palavras e franzindo o cenho. – Kólia, cale-se! – gritou para Krassótikin – Não vale a pena dar atenção doutro – proferiu já com um pouco de impaciência.

– A-çoi-tá-lo, a-çoi-tá-lo, a-çoi-tá-lo! – o doutro bateu com os pés sabe-se lá porquê, já no auge da fúria.

– Sabe de uma coisa, seu médico, meu Pierezvon talvez até morda mesmo! – pronunciou Kólia com voz trêmula, empalidecendo e com olhos em chamas. – Aqui, Pierezvon!

– Kólia, se disser mais uma palavra, rompo com você para sempre! – gritou imperiosamente Aliócha.

– Seu médico, só existe uma criatura no mundo inteiro que pode dar ordem a Nikolai Krassótikin, e é esse homem aqui – Kólia apontou para Aliócha –, a ele eu obedeço, adeus.

e nessa – como pouco acima dissemos – ou a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo denotando o peso da estrutura sob os ombros dessas almas solitárias.

Contrariamente os homens da bondade de Dostoiévski desconhecem quer a polêmica quer o peso das convenções. Não é a polêmica sustentada no interior da alma que caracteriza seu modo de ação, mas a ação enquanto tal que une o personagem a seu mundo. A significação do infantil se une indissolavelmente com a posição ingênua e sem compromissos de seu agir. É como se o infantil estabelecesse para si mesmo um modo de ação que se desligasse inclusive da noção de qualquer forma de ética, segundo Lukács “a primeira ética ou a obscura busca pela segunda (ética) não é para crianças (AsD, p. 59). Por isso, a correlação entre suas ideia e ação se unem a posições com seus iguais que tornam o mundo da convenção indiferente. “O que aconteceria se Mýchkin e Aliócha falhassem?”, pergunta-se Lukács refletindo sobre o modo pelo qual cada um concebe a vida e a conclui, “O monacato e o sábio (indiano) não são nossa forma de vida – o stariétz ordena Aliócha para a vida” (AsD, p. 29).

A vida dos dois homens da bondade ocorre em ligação direta com o mundo, em termos contraditórios, Lukács vê nas ações dos homens infantis – a partir do ponto de vista de suas consciências – a realidade de suas almas colocadas inteiramente e não mais cindida. Lukács vê Dostoiévski formular e interpretar cada ação empreendida pelos homens da bondade de maneira que nela se exprima e repercuta a indiferença completa que ambas as almas têm em relação ao mundo normativo.

É preciso ressaltar a nítida união entre a bondade e a infantilidade de Aliócha e Mýchkin como uma orientação espiritual (cristã) completa que lembra-nos aquela fórmula bíblica: “estais no mundo, mas não sois dele”¹⁶³, orientação que não forma ou remonta a qualquer polêmica com as estruturas do mundo alienado, mas as ultrapassa no sentido de uma ação aberta que permite tratar a todos como iguais e jamais se importar com diferenças sociais, de idade, de gênero, de religião ou raça.

Essa tendência dostoiévskiana vista por Lukács exhibe-se de maneira natural na união entre Aliócha e o pequeno Kólia e, aqui deixamos inscrito o célebre trecho do encontro entre os dois:

Voltaire cria em Deus, mas, é claro, pouco e parece que também amava pouco a humanidade – pronunciou Aliócha com voz baixa, contida e absolutamente natural, como se conversasse com alguém de sua idade ou uma pessoa mais velha. Kólia ficou impressionado justamente com essa aparente insegurança de Aliócha ao opinar sobre Voltaire, como se ele deixasse a solução desse problema justamente com ele, o pequeno Kólia. (IK, p. 721)

¹⁶³ João, cap. 17 vers. 4.

Não é mero acaso o fato de Lukács abordar amplamente o problema do infantil em rascunhos que, no futuro livro sobre Dostoiévski, constituiriam o capítulo da revolução. Além disso, para quem teve a oportunidade de conhecer o menino Kólia, nas linhas exuberantes d'*Os irmãos Karamázov*, pôde pressentir que neste garoto estava o proto-revolucionário russo, e que sua grandeza residia sempre em abraçar uma causa doando-se vigorosamente, seja a causa de um amigo – Iliúchitchka, cujo cão, que o pequeno Kólia treina durante dias a fio, só para lhe fazer uma calorosa surpresa e demonstrar que o cachorro que o menino acreditara ter matado, estava vivo – seja a causa do socialismo.

Isso não significa, contudo, que a categoria infantil contemplada por Lukács diga respeito a uma geração vindoura, muito pelo contrário: o infantil já está plenamente em vigor no mundo dostoiévskiano. Aí, cada olhada do homem da bondade obtém um conhecimento profundo e, ao mesmo tempo, uma curiosidade gritante, sua maneira de desenvolver uma ideia com outro personagem traz consigo uma infantilidade em busca do saber sobre o outro que torna a alma desse outro o seu próprio eu.

Um dos aspectos típicos do infantil consiste em não ter consigo hierarquizações, separações, valores e definições que, inclusas em sua alma e questionadas, contribuiriam para uma dissolução da posição de sua ação no mundo. O tipo angelical e infantil é um adulto que não tem senão a orientação e o modo de operar compatível ao de uma criança; a pecaminosidade completa do mundo jeovista não foi inculcada em sua formação, o que contribui para ter consigo a plenitude dos seus valores.

A esse respeito há uma passagem central n'*As anotações*, que revela o ponto de partida da *segunda ética* e do qual já fizemos referência, e quiçá elucide a maneira pela qual a ação infantil se concretiza no interior da obra de Dostoiévski: “nós não nos alimentamos da árvore do conhecimento”, diz Lukács em clara referência aos homens da bondade, e continua: “devíamos agir como se soubéssemos de tudo – e não sabemos de nada”. Ora, uma das marcas distintivas dos homens da bondade é seu agir ingênuo, que atua fora dos padrões de valores convencionais e, ao mesmo tempo, desvenda a alma do outro. Outrora fizemos referência à *ignorância* socrática como conceito kierkegaardiano (KIERKEGAARD, 2006, p. 136-7); agora, o modo de ação infantil igualmente se baseia na falta de discernimento, e como Sócrates age em comunidade e diante de um outro. A infantilidade com sua ingenuidade está para além de qualquer problema e, por isso, Lukács conclui: “Aliócha esquece Dmítri quando morre Zóssima”. (AsD, p. 26)

Temos aqui elencadas duas maneiras de interpretar essa passagem, que se correlacionam uma com a outra: primeiro, a bondade se apresenta como uma característica que pode falhar em momentos cruciais; segundo, a passagem refere-se à conturbada trama e os problemas imediatos entre Aliócha e Dmítri. Este último, obcecado por Grúchenka e, por uma dívida contraída com Catierina Ivanóvna, sua noiva, está em vias de cometer uma loucura. O que importa nessa passagem, pelo menos para se tratar do problema agora discutido, não é propriamente a tecitura em que na trama do problema se anuncia uma tragédia; mas a maneira peculiar de como Aliócha encara esse problema, que aqui adquire uma expressão precisa da despreocupação vivida pelo infantil.

A morte de Zóssima e o esquecimento repentino dos problemas vividos por Dmítri aludem a inversão das prioridades que tem a alma do infantil Aliócha. Não obstante, a infantilidade impede que os problemas sejam levados para a alma, não há uma espécie de melancolia em que a alma se afoga. Desse modo, tal como o perdão é facilmente dado, também um problema é facilmente esquecido. São esses talvez os motivos que, para Lukács, fazem com que Aliócha se esqueça de Dmítri, e estão diretamente vinculados ao que Lukács chama de *heroísmo imediato*. A imediatez do heroísmo dostoiévskiano consiste tão somente na possibilidade que seus heróis tem de passar de uma posição a outra sem perder o essencial da alma, isto é, esquecer-se e perdoar é sua característica peculiar. Cumpre ainda dizer que, nos homens da bondade, seu heroísmo imediato é descompromissado, intuitivo e direto; age de modo a abrir fendas nas consciências alheias que formam o amplexo da realidade nas obras dostoiévskianas.

Alhures dissemos que não é um acaso o fato de o infantil estar inteiramente ligado à ideia de instituir uma sociedade completamente diferente. É entre os homens da bondade que se fomenta com clareza essa intenção e a expressa em momentos chaves na obra dostoiévskiana. A esse respeito, Bakhtin (2011, p. 201) diz o seguinte:

De fato, as personagens de Dostoiévski são movidas por um sonho utópico de fundação de alguma comunidade de seres humanos fora das formas sociais existentes. Fundar uma comunidade na Terra, unificar algumas pessoas fora do âmbito das formas sociais vigentes – a isso aspiram Mýchkin e Aliócha, aspiram em forma menos nítida todas as demais personagens de Dostoiévski. A comunidade de meninos, instituída por Aliócha depois do enterro de Iliúcha como sendo unificada apenas pela lembrança do menino supliciado [...] tudo isso são fenômenos de mesma ordem.

Essa posição do sonho utópico marca a peculiar característica evidente do infantil lukacsiano. É entre as crianças que se distribui o sonho como expressão que sustenta o modo de ação dos homens da bondade. Assim, se o romance é a forma da virilidade

madura, tudo em Dostoiévski rejeita essa maturidade. Nele, a maturidade significa a morte literalmente: mesmo os personagens mais próximos do romance europeu e adeptos do niilismo utilitarista, como Ivan ou Raskolnikov, ou ainda aqueles passionalmente aventureiros, como Dmítri e Makar, são todos criaturas, por assim dizer, verdes, inconclusas e que, acima de tudo, suspeitam do que carregam consigo.

Ademais, o aspecto ingênuo e profundo dos homens da bondade terá outro desdobramento, que Lukács alcunha de *risível*: “o problema do risível”, reflete Lukács, “uma sedução da realidade” (AsD, p. 59). Este problema lukacsiano direta e indiretamente está para nós como uma quebra da noção lógica da realidade na atitude dos homens da bondade que, quase sem querer, desperta o riso.

O risível ora se apresenta pela própria caracterização de seu interlocutor – como Lisa rindo das roupas de monge de Aliócha¹⁶⁴ – ora em suas próprias ações – como o pastiche da atitude de Aliócha ao Ivan concluir a lenda do grande Inquisidor¹⁶⁵. Em todo caso, o risível é um traço inerente à figura do homem da bondade que, em sua atitude despreocupada e descompromissada, causa surpresa ao quebrar a lógica do que se esperaria.

Não queremos aqui fomentar mais um cansativo e estreito debate sobre a fundamentação da religião em Dostoiévski – muito menos esse era o sentido das reflexões de Lukács – ocorre, somente, que essa inversão da posição do diálogo e quebra de lógica pelo risível estrutura algo totalmente novo para a literatura, qual seja; o personagem risível não é mais monomaniaco, e a ironia da forma não aponta mais para a ausência do sentido.

A ingenuidade e a quebra do decoro, ou ainda uma atitude santificada, fazem-nos sondar as estruturas da convenção sem nela nos chafurdarmos, fazem-nos ridículos ante todos os adeptos do espírito objetivo, fazem-nos risíveis pela sedução que a realidade nos impõe. Sendo a alma e Deus realidades mais puras para esses personagens, sua ação destaca-se imediatamente de qualquer peso do ter que fazer, do ter que executar. A profundidade de suas almas, no sentido prático, já está de todo ligada aos ideais superiores causando, de repente e sem mais, a superação do mundo normativo. Os homens risíveis

¹⁶⁴ A cena se passa quando Aliócha, sem mais nem porque, beija Lise. Vamos ao risível (IK, p. 301). “Lise olhou para ele com ternura e cheia de felicidade. Aliócha estava em pé e continuava com sua mão na dela. Inclinou-se de chofre e beijou-a em plenos lábios.

– E o que é isso agora? O que é que você tem? – exclamou Lise. Aliocha ficou totalmente desnordeado (...) – E ainda com essa roupa!”.

¹⁶⁵ Terminada a tensa passagem do grande Inquisidor, tal como Jesus que dá um beijo no inquisidor e parte, Aliócha dá um beijo totalmente inesperado em Ivan e parte. (IK, p.365)

nas figuras de Mýchkin e Aliócha tiveram certamente sua construção baseada nas leituras que Dostoiévski fazia da *Vida dos Santos* na época em que era um forçado na fortaleza Pedro e Paulo¹⁶⁶, Mýchkin é uma espécie de cristo quixotesco, ao passo que Aliócha é um homem totalmente ligado ao seu mundo sociopolítico e com desejo de alterar-lhe profundamente.

Ambos, portanto, para Lukács, assemelham-se e superam o problema quixotesco; assemelham-se porque são homens da ação, saem a campo e detêm num ideal superior o seu *leitmotiv*; segundo, superam, porque não são desiludidos e o ideal que trazem consigo não é individual ou singularizado, não se trata de uma monomania e tem que ser sempre posto à prova na ação conjunta com sua comunidade, e essa prova sempre se realiza com o advento da catástrofe por meio do *delito*.

6.3 O delito enquanto categoria estética

O ponto de partida d'*As anotações* – logo após Lukács conceber referencialmente Dostoiévski como contraponto a todas as obras importantes analisadas n'*A teoria do romance* – reside na reflexão sobre o romance criminal nos seguintes termos: “romance criminal: ir até o fim (ultrapassar a instituição, segunda ética) delito necessário”, e, mais à frente, contrapondo novamente a Rússia com a Europa, Lukács encerra, “Europa ocidental: tentativa de ir até o fim psicologicamente; discrepância entre psicologia e a ação; análise ao invés de alma, ciência ao invés de arte” (AsD, p. 18).

Anteriormente chamamos atenção para o fato dos homens da bondade terem em Deus e, em suas almas, as realidades mais puras. Isso, contudo não os faz irromper no isolamento, pelo contrário, mantém-nos numa relação com sua comunidade, cuja finalidade é o de pôr suas ideias em ação. De um lado para o outro, os homens da bondade seguem, mas será o crime que colocara em xeque o ideal que trazem na alma no interior da obra dostoiévskiana. O crime é necessário para que seja não apenas implodida a

¹⁶⁶ A esse respeito, diz Joseph Frank: O interesse especial nas obras de São Dmítri Rostóvski pode ser visto como um princípio da reorganização das ideias de Dostoiévski. São Dmítri, arcebispo metropolitano de Rostov, foi um obscuro escritor setecentista, ligado tanta à literatura ucraniana quanto à russa, e, entre suas obras, há uma versão muito popular da *Vida dos Santos*. (FRANK, J. *Dostoiévski: os anos de provação*. São Paulo: Edusp, 2008, p.51.

convenção, como também se revelem, de maneira profunda, as relações “concretas” que o homem da bondade estabelece com seu mundo.

Desse modo, a finalidade do delito é colocar as personagens em situações extremas, que revelem seu posicionamento e provoquem a situação de crise, o crime, ao mesmo tempo em que une as personagens, leva-as a chocar-se entre si e consigo mesmas, de tal forma que aquilo que carregavam na alma como o mais valioso se desdobra em nova atitude. A esse respeito uma confissão sobre a peculiaridade do caráter de Aliócha torna claro o aspecto de inconclusibilidade desse herói e de sua possibilidade de transformação mediante as situações do mundo.

Dostoiévski, ou melhor, seu narrador, esclarece: “antecipo minha opinião completa: (Aliócha) era simplesmente imbuído de um precoce amor ao ser humano, e, se se lançou no caminho do mosteiro foi apenas porque, *na ocasião*, só ele lhe calou fundo e lhe ofereceu, por assim dizer, o ideal para a saída de sua alma” (IK, p. 32, *grifos nossos*). Esse caráter do personagem sempre aberto *à ocasião* constitui somente uma das chaves para se compreender a suposta celebração do delito nas obscuras passagens anotadas por Lukács.

Por isso, nos deteremos sucessivamente em dois momentos circunstanciais de suas análises: primeiro, na percepção lukacsiana sobre o delito na obra de Dostoiévski e, segundo, na forma da apresentação desse delito que, de maneira original, problemática e inacabada, permitiu a Lukács pensar os problemas da ética e buscar compreender a ética revolucionária.

Para Lukács, o romance criminal dostoiévskiano funciona “como fundamento da realidade” (AsD). Em essência, todos os heróis dostoiévskianos se ligam fora do espaço e do tempo concebido como aspectos da ordem normativa para se encontrarem no diálogo e na ideia, como se ambos tornassem o mundo indiferente a eles frente à urgência de seus anseios. Chocam-se, pois, os seus pensamentos com outros pensamentos e se interpenetram as dúvidas, os desejos, as vontades e as ações. No ponto de intersecção de suas diferenças, que por vezes se desdobra num diálogo cortante, situam-se os pontos culminantes nos quais o delito começa a ser desenvolvido para, no futuro, ser perpetrado. Por isso, Lukács vê, na forma dostoiévskiana, uma “construção complicada, mas concentrada” (AsD, p. 20). É nessa trama, nessa intersecção e nessa interpenetração de voluntariosas vontades, que se localizam o arrimo da obra.

A elaboração do delito, como exposta na concepção lukacsiana, é um desdobramento dos crimes existentes no romance europeu, e a obra de Kleist, conforme

As anotações, já é um sinal de forte transição para essa peculiaridade do delito que nas obras de Dostoiévski estará presente por todos os lados¹⁶⁷. Na construção concentrada dostoiévskiana, Lukács não só vê um traço novelístico igual à obra de Kleist, como também, sua contraposição ao romance de aventura¹⁶⁸. De fato, a maior parte do grosso volume d'*Os irmãos Karamázov* acontece em pouco mais de uma semana até o desenlace final, mas o importante aqui são os princípios de interpenetração das ideias das personagens umas com as outras; isso funciona como um aspecto intelectual-combinatório¹⁶⁹ nos termos de Lukács, que eleva a tensão das consciências envolvidas.

¹⁶⁷ A esse respeito, Lukács remete a uma reflexão sobre a personagem Kohlhaas, que diz o seguinte: “A relação entre o indivíduo e o Estado como pura questão de direito (O diálogo de Kohlhaas com Lutero)” (AsD, p. 63). Sabemos da característica intransigente desse comerciante de cavalos, além disso, no âmbito social, a novela de Kleist como uma manta tenta cobrir todo o escopo social desde esfoladores e párias até Martinho Lutero e o Kaiser do sacro império romano-germânico. Para nossa reflexão, cumpre atentar não apenas para o caráter concentrado da novela, que leva a uma ação rápida e em transição para o que Lukács ira alcinhar de heroísmo imediato, como também, para o delito como aquilo que move o herói da trama de Kleist; os maus-tratos a seus dois cavalos o tornam um rebelde que junta um grupo de combatentes e volta contra o mundo.

¹⁶⁸ Também Bakhtin (PpD, p.116) chega à mesma conclusão: “entre o herói do romance de aventura e o herói dostoiévskiano existe uma semelhança, forma muito importante para a construção do romance. Também não se pode dizer quem é o herói aventureiro. Ele não tem qualidades socialmente típicas e individualmente caracteriológicas que possibilitem a formação de uma sólida de imagem do seu caráter, tipo ou temperamento. Uma imagem definida como essa tornaria pesado o tema do romance de aventura, limitaria as possibilidades da aventura, tudo pode acontecer com o herói aventureiro, e este pode ser tudo. Ele também não é substância, mas mera função da aventura. O herói aventureiro, como o herói de Dostoiévski, é igualmente inacabado e não é predeterminado pela sua imagem.

¹⁶⁹O leitor já deve ter se dado conta da constante presença de Bakhtin em nossa discussão. Ela é possível e por vezes imprescindível porque chama especial atenção a proximidade entre a análise de Lukács com aquela mais tarde desenvolvida por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*. O mais impressionante, porém, é o fato de *As anotações* só virem à luz a partir de 1971, e o livro do crítico russo ter sido lançado em 1929, o que significa que os dois autores – Bakhtin e Lukács – muitas vezes chegaram às mesmas conclusões sem haver para isso uma influência que não seja o aprofundamento das análises sobre a obra de Dostoiévski. O aspecto *intelectual combinatório* (AsD, p. 20) que Lukács apenas anota, de certa maneira, estabelece o mesmo sentido do diálogo polifônico bakhtiniano, ou seja, uma possibilidade de mudanças, circunscrições e alterações na perspectiva do personagem que se faz pela intensidade e força das ideias exprimidas na ações do diálogo que estão imersos nas muitas e variáveis vozes que se escutam na voz do herói. A esse respeito diz Bakhtin: “nos diálogos composicionalmente expressos dos heróis de Dostoiévski... não há teses ou ideias particulares, mas sempre através de pontos de vista integrais, inserindo inteiramente a si e a sua ideia até mesmo na réplica mais breve (PpD, p. 109). Além dessa proximidade; em muitas outras análises do russo há também uma referência ao ético que se expressa na crítica de Bakhtin, enquanto para Lukács o *demonismo*, a *bondade* e o *delito* na obra de Dostoiévski se insurgem contra um mundo totalmente sem sentido, vazio e que se assemelha a um cárcere, para Bakhtin toda a obra de Dostoiévski “é uma luta contra a coisificação do homem, das relações humanas e de todos os valores humanos no capitalismo (PpD, p. 71)”. Assim, se no caráter ético há convergência, no âmbito estético, muitas reflexões se aproximam e cabe aqui uma digressão que, pela importância e necessidade do nosso tema, será extensa: para Bakhtin, na estrutura do romance dostoiévskiano, o autor atinge uma nova posição em relação ao herói devido principalmente à *polifonia*, que, em termos sumários, são as outras vozes que adentram a voz do personagem. Tal peculiaridade é acentuada pela posição *dialógica* da construção dostoiévskiana que, para o crítico russo, é aplicada e concretizada até o fim, e “que afirma a autonomia, a liberdade interna, a falta de acabamento e de solução do herói” (PpD, p.71). Com isso temos uma recorrência direta de que existe um deslocamento existente na obra de Dostoiévski, que também é sentido e expresso por Lukács em *As Anotações*, pois, diferentemente do romance monológico para Bakhtin, ou europeu para o filósofo húngaro – as ideias que são executadas pela personagem que inclusive diz a si

Em Dostoiévski, não é o peso da realidade que constitui os elementos em que o crime irá se desenvolver, mas a realidade do pensamento e da ideia desse personagem, a realidade para sua própria consciência, ou, ainda, “o sentimento... somente como elemento da ação” (AsD, p. 20). Um aspecto relevante para se demonstrar claramente isso n’*Os irmãos Karamázov* se reflete na forma pela qual Dmítri se considera um canalha, mas, em hipótese alguma, ladrão. O fato de ter gastado metade da quantia de três mil rublos dada por Catierina institui-lhe um sentimento tenebroso que se desenvolve em toda a trama. Em sua própria opinião, ele teria, por assim dizer, sua honra lavada assim que conseguisse devolver toda a quantia para sua ex-noiva, mas as vacilações quanto à

mesma o que é de diversos ângulos, apontam que no mundo dostoiévskiano toda a construção se desloca do narrador para a personagem e dá uma nova tonalidade à forma da poética. Em termos comuns aos dois críticos, as consciências em constante diálogo das diversas personagens de Dostoiévski já se bastam por si mesmas e ultrapassam o peso da trivialidade do mundo normativo, sem estabelecer com este nenhuma polêmica. Aqui, como em nenhum outro lugar, o determinante são os homens. Consequentemente, as ações empreendidas pelas ideias deixam falar a realidade profunda e extraterrena de sua alma. Por isso, para Lukács, Dostoiévski é a mais profunda crítica ao espírito objetivo e, ao mesmo tempo, uma transição. As obras de Dostoiévski empossam o homem novamente como determinante da realidade e garantem, desse modo, a independência de seus personagens, porque tudo que formam a partir de si, seus aspectos, características peculiares, desejos e personalidade, dependem dessa relação com o outro através do diálogo ou, nos termos bakhtinianos, do dialogismo. Assim sendo, o herói dostoiévskiano é, para Bakhtin, o sujeito de uma mudança qualitativa em que o dialógico ou as estruturas do diálogo que conduzem sua ação não são simulados em torno de uma história ou de elementos convencionais. “Em Dostoiévski”, diz o crítico, “esse grande diálogo é artisticamente organizado como o todo não fechado da própria vida situada no limiar” (PpD, p. 72), e nessa constatação novamente temos uma similitude com Lukács, pois, por sua vez o jovem filósofo diz: “em Dostoiévski há um pressuposto interior da vida; não se tolera, por isso deve-se agir” (AsD, p. 29), ou seja, em ambos o caráter de abertura para a vida é evidente. Ora, além disso, temos aí uma nova posição da personagem frente ao mundo e de todo diferente dos romances tradicionais. Ademais, a abertura existente para a vida como *leitmotiv* de uma vida sempre no limiar faz com que o diálogo seja o principal portador do que é o herói para si mesmo e para o leitor. Por isso, nos termos lukácsianos, em Dostoiévski “a alma reencontra a aventura” (AsD, p. 15). Não estamos aqui querendo forçar uma aproximação, mas apenas constatar que ambos os pensadores chegaram a muitas conclusões semelhantes partindo de momentos históricos e metodologias diferentes. Isso nos indica que há algo de realmente diferente na forma artística de Dostoiévski, que é resumida nos seguintes termos por Bakhtin; “as obras de Dostoiévski impressionam acima de tudo pela insólita variedade de tipos e modalidades de discurso, notando-se que esses tipos e modalidades são apresentados na sua expressão mais acentuada. Predomina nitidamente o discurso bivocal (duplo consigo e com o outro) de orientação variável e, além disso, o discurso do outro interiormente dialogado e refletido: são a polêmica velada, a confissão de colorido polêmico, o diálogo velado. Em Dostoiévski, quase não há discurso sem uma tensa mirada para o discurso do outro. Ao mesmo tempo, nele quase não se verificam palavras objetificadas, pois os discursos das personagens são revestidos de uma forma tal que os priva de qualquer objetificação. Impressiona, ainda, a alternância constante e acentuada dos mais diversos tipos de discurso. As passagens bruscas e inesperadas da paródia para a polêmica interna, da polêmica para o diálogo velado, do diálogo velado para a estilização dos tons tranquilizados do cotidiano, destes para a narração parodística e, por último, para o diálogo aberto excepcionalmente tenso constituem a inquieta superfície verbal dessas obras. Tudo está deliberadamente entrelaçado por uma linha tênue do discurso protocolar informativo, cujos princípios e fim dificilmente se percebem. Contudo, mesmo esse seco discurso protocolar recebe os reflexos luminosos ou as sombras densas das enunciações contíguas, e estas o revestem de um tom também original e ambíguo... A originalidade de Dostoiévski reside na distribuição muito especial desses tipos de discurso e das variedades entre os elementos composicionais básicos da obra (PpD, p. 233). Com tudo isso exposto, esperamos ter demonstrado as amplas zonas de contato existente entre as reflexões de Lukács e as de Bakhtin – motivo esse que nos permite referenciá-lo no presente estudo e utilizá-lo inclusive como um guia para compreender o mundo dostoiévskiano.

devolução – pelo menos da metade – lhe impõe um lancinante tormento na alma. Não resta dúvida, no entanto, que esse delito ainda não havia se constituído num crime, e ademais jamais o crime seria levado a termo pelas mãos de Mítia. Entretanto, o que se observa é que seus pensamentos a todo o momento constituem sua forma de agir; o delito na alma de Mítia não é senão um problema consigo mesmo que atribula sua alma agitada e apaixonada.

Como dissemos, para Lukács, o delito em Dostoiévski tem a capacidade de inserir-se como eixo da trama que envolverá todos os personagens no interior da obra. Isso se sente nas elaborações complexas de culpa que os heróis vão acumulando em sua alma ao longo do trajeto. Um exemplo desse tipo de ação que se depreende das obras de Dostoiévski é com certeza o personagem central de *Crime e castigo*: Raskolnikov, um nihilista que mata em nome de um princípio, mas que sob o peso da culpa reconhece seu crime que destrutura toda sua teoria e com isso sua própria alma.

Por isso, Lukács afirma que o crime e a loucura em Dostoiévski não são nenhuma nulidade (AsD, p.28). Toda a obra do escritor russo se estrutura de maneira a dar legitimidade aos ecos das ideias que as personagens trazem consigo. Desse modo, no plano da gestação do delito, confluem ideias dos personagens que dialogam diretamente com a comunidade, isto é, homens e mulheres que formam a teia de relações no interior da obra. Ao mesmo tempo, uma luta se estabelece pela negação que um personagem frente ao outro personagem representa para tais ideias e ações. Assim, a contradição e a condenação mútua dos pontos de vista da personagem as expulsam de qualquer psicologismo, subjetivismo e individualidade.

Como nos diz Bakhtin, em grande confluência com *As anotações*, “em Dostoiévski todas as qualidades objetivas estáveis da personagem, a sua posição social, tipicidade sociológica e caracteriológica, o hábito, o perfil espiritual e, inclusive, sua aparência externa... tornam-se objeto da reflexão da própria personagem e objeto de sua autoconsciência (PpD, p. 53). Assim, a estrutura da própria formação do herói, bem como de sua característica, é a consciência, pode-se dizer, intersubjetiva. Para Lukács, o aspecto intelectual combinatório é polivalente e rico de conteúdos contraditórios e, principalmente, não é ligado à moldura que inclui a normatividade do mundo jeoviano. O delito em Dostoiévski é a força que promove uma profunda alteração nas consciências de suas personagens, dando-lhes não somente um caráter inconcluso como também fazendo com que haja o entrelaçamento do “ser comum à comunidade”. (AsD, p.28)

A ação das personagens da bondade em relação ao outro denota aquela desarmonia vista por Lukács entre ideia e vida, o que constitui um sentido de tragicidade que se afigura de maneira veemente com a ocorrência do delito. A partir de então é como se todas as cartas fossem postas à mesa, caem as máscaras e se estrutura uma relação de cumplicidade entre todos.

6.4 O delito enquanto fundação de uma nova ética

Já salientamos o caráter problemático, original e inacabado da análise de Lukács sobre o *delito*. Podemos afirmar que os trechos n’*As anotações* em que Lukács reflete sobre o delito e sua necessidade na obra dostoiévskiana constituem um forte traço da necessidade em querer refletir sobre uma ética que superasse o mundo normativo, em suma, ele queria compreender o surgimento de uma ética revolucionária. Löwy chama atenção para esse problema expondo a seguinte passagem: “numa das anotações do caderno, Lukács sublinha; ‘seria preciso descrever... o novo Deus silencioso e necessitado de nossa ajuda e seus crentes (Kaliayev) que se consideram ateus...: 1) Niels Lyhne; 2) Ivan Karamázov; 3) Kaliayev¹⁷⁰’”. (LÖWY, 2008, p.61).

Nesse trecho, além de termos uma profunda referência da tentativa de refletir sobre uma ética por parte de Lukács, temos também uma hierarquização que o filósofo faz dos tipos ateus e que excedem os limites da obra do escritor russo para se encontrar no mundo concreto da Rússia com a atuação dos populistas. O crítico Michael Löwy está concentrando sua análise na recepção laudatória e messiânica que Lukács faz do terrorismo populista russo, postura essa que impregna *As anotações* do início ao fim.

Durante o ano de 1915, Lukács troca intensas cartas com Paul Ernst, interessado, sobretudo, pela leitura de *O cavalo pálido*, de Ropschin, que acabara de fazer – note-se: é o mesmo período em que reflete intensamente n’*As anotações*. Um trecho de uma dessas cartas elucidada em muito o problema do delito:

Vejo então em Ropschin... não um fenômeno mórbido, mas uma nova forma do velho conflito entre a primeira ética e a segunda ética. A ordem das

¹⁷⁰ Kalyaiev foi um famoso terrorista russo que aqui acentua o traço característico de uma forma hierarquizada e tipológica que Lukács queria efetuar, a partir das personagens de Dostoiévski. Ele representaria o terceiro nível de ateísmo que, segundo Machado (loc. cit.), estaria mais próximo dos homens da bondade que saíram da esfera do isolamento tipificado por Ivan e se empenham na ação.

prioridades contém sempre complexidades dialéticas específicas no caso dos homens políticos e dos revolucionários, cuja alma não é voltada para si mesma, mas, para a humanidade. Neste caso, a alma deve ser sacrificada para salvar a alma: na base de uma moralidade mística, o indivíduo deve se tornar um *relapolitiker* implacável e violar o mandamento absoluto: Não matarás. Na sua essência última, trata-se de um problema muito antigo, que Judith de Hebbel expressa talvez de maneira mais rigorosa: “e seu Deus colocou um pecado entre mim e meu ato, quem sou eu para subtrair-me a ele?”¹⁷¹.

Lukács faz da base de uma moralidade mística (metafísica) – isto é, da decisão que os personagens têm que tomar ao se verem impelidos e em vias de cometerem um pecado (assassinato) – o objeto de formulação de uma ética. Com Ropschin, ele desloca a visão de sua apreensão estética baseadas nas formas literárias, para uma atuação política que visa pôr abaixo o mundo da primeira ética. Assim levada às últimas consequências, podemos afirmar que Lukács, ao ser seduzido pelo desempenho do terrorismo, incide no mesmo problema que imputa a Kierkegaard; pois a segunda ética, levada ao nível da realidade concreta, fracassa ao se deter no mesmo problema de uma atuação da individualidade isolada, tal como a do gesto kierkegaardiano.

O complexo problema do delito em Lukács como categoria ética se desenvolve e se resolve ainda no âmbito da decisão individual. Daí decorre a maneira problemática de seu pensamento na época das anotações; ora, na decisão de sacrificar uma alma para salvar a alma (AsD, p. 54) não está fazendo novamente a negação da vida para poder enfim viver? Sua ética é ainda uma ética em que a comunidade está ausente, o que talvez constitua o motivo principal de sua autocrítica futura¹⁷². Podemos concluir que a ética dos homens da bondade, em especial, permitiu-lhe observar com antecipação uma nova formação do personagem, contudo, não lhe deu ferramentas para entender por quais mediações histórico-sociais passava essa formação.

Nesse sentido, poderíamos retirar duas conclusões das análises lukacsianas sobre o delito: por um lado, na análise estética das obras de Dostoiévski, o delito torna-se o ponto nevrálgico para fazer o personagem reformular suas concepções, transformar sua própria realidade e saltar de uma posição à outra: o crime torna-se fundamental para implodir qualquer sólida visão que uma personagem mantinha tanto em sua interioridade, quanto em sua ação, implicando profundo contato com o próximo que exclui o isolamento nessa conjuntura e supera a alienação do mundo jeoviano.

¹⁷¹ LÖWY, 2008, p. 63 *apud* Paul Ernst und Georg Lukács pp. 64-74.

¹⁷² Lukács esmera-se, ainda, no que ele mesmo vai alcinhar, pouco mais tarde, de epistemologia de direita conforme seu prefácio de 1962. (TdR, p. 7-19)

Por outro, ao tentar pensar sobre a ação do revolucionário no mundo concreto no âmbito preciso d'*As anotações*, Lukács individualiza a posição do delito – mesmo que esse seja em prol de todas as almas do mundo –, e, assim, a atitude revolucionária em Lukács, pelo menos nesse período, não se liga à mediação com o mundo objetivo e sim a uma decisão individual e irreduzível em nome de todos que ficam às voltas com a mesma problemática insolúvel do ato isolado.

É evidente que o *delito* foi uma das formas radicais que Lukács encontrou na época para tentar refletir sobre uma nova concepção ética, entretanto, talvez tenha concluído para si mesmo a impossibilidade de fundamentá-la a partir dos conceitos daí tirados e inversamente; a conclusão que se poderia tirar daí. Isso por si só já nos permitiria elucubrar acerca de sua adesão ao marxismo e à revolução de Outubro. Mas, evidentemente, isso seria violentar os limites do nosso presente estudo. Entretanto, no momento em que redigimos este estudo, temos o ponto de vista privilegiado de mais de 130 anos de debates sobre Dostoiévski e, destes debates, um crítico se destaca indelevelmente entre os outros: Bakhtin.

Que ele seja um dos maiores críticos da obra do escritor russo, não constitui nenhum mistério, porém, sua concepção crítica aproximar-se das reflexões inacabadas d'*As anotações* é algo de muito valor e interesse. Esse trecho que doravante segue não apenas dialoga com a forma pela qual Lukács pensa as personagens de Dostoiévski, como também se aproxima muito da própria noção do delito, e o escolhemos para fechar nossa análise categorial d'*As anotações* e passarmos ao mundo karamazoviano.

Analisando a postura dos heróis de Dostoiévski, Bakhtin diz: “A reificação do homem na sociedade de classes, levadas ao extremo nas condições do capitalismo [...] é realizada por forças externas que agem de fora e de dentro do indivíduo”. Ora, isso não constitui propriamente para Lukács as estruturas do mundo jeovista? Mas, o crítico continua: “é a violência em todas as formas possíveis (econômica, política e ideológica), e só é possível combatê-las externamente e com forças externas (a violência revolucionária justificada); o indivíduo é o fim”, como se pode observar, a posição comum entre os dois é fortíssima, e a ação fora das estruturas do mundo normativo constitui ponto central do modo de operar revolucionário (ou terrorista). Mas, chamamos atenção para a conclusão do excerto porque ele se mostra ainda mais revelador, “a catástrofe não é a conclusão. É a culminância no choque e na luta de pontos de vistas (das consciências isônomas com seus mundos). A catástrofe não lhes dá solução, ao contrário, revela sua inconclusibilidade nas condições terrenas, oblitera-as todas sem resolvê-las”

(PpD, p. 335). A esse respeito, Lukács, pensando sobre a composição de Dostoiévski, por sua vez escreve: “Catástrofe. Intensidade/ não realizada até o final” (AsD, p. 17). Com isso, a posição do crítico russo, nesse quesito específico, quinze anos após as reflexões contidas nas anotações, vai curiosamente convergir com Lukács, vale ressaltar, mesmo Bakhtin nunca tendo tido acesso aos cadernos de anotações.

OS IRMÃOS KARAMÁZOV

7 O mundo karamazoviano

De todas as excelentes obras da lavra de Dostoiévski, uma das mais cultivadas, tanto em sua época quanto atualmente, é a obra *Os irmãos Karamázov*. É fácil perceber os motivos dessa preferência, e por isso não demoramos em apontá-los. A última obra de Dostoiévski visava atingir a universalidade, por meio da profunda discussão das “questões malditas” para a humanidade, quer dizer: Dostoiévski, assim como Lukács, tinha uma concepção singular de religião. Para o russo, as questões malditas versavam sobre a imortalidade, a existência de Deus e suas implicações morais e, sem dúvida, a política e a possibilidade de transformações que Dostoiévski, por ser um conservador, temia francamente. O foco de sua poética articula, na ação elementos que decorrem de uma situação de profunda crise, que concentra toda a temporalidade sob o influxo da consciência dos personagens. Obtêm-se com isso uma unidade artística dessas consciências, pois umas estão em relação com as outras e se tornam autorreveladoras do mundo. Por isso, o aspecto autobiográfico da personagem se torna desinteressante.

Retomando o fio da meada: no capítulo de outrora, em que discorremos sobre Dante, foi abordada de maneira um tanto enigmática a similitude entre o poeta e Dostoiévski para Lukács. Resta-nos agora retirar o pano e revelar em que se tocam e, em que se distanciam. Aqui a obra de Dante, como tivemos ocasião de comentar, para Lukács, busca realçar a personagem rumo à vida essencial no *além*. N’*As anotações*, Lukács, ao aproximar os dois autores, diz o seguinte: “a segunda ética como *a priori* formal da épica. Posição de todo peculiar entre ambos” (AsD, p. 13). Isso nos revela a semelhança entre os dois se reproduzindo na posição peculiar que o herói adquire no interior das obras, ao colocar em ação a segunda ética.

Pelo que respeita a análise aqui feita, verificou-se que o protagonista de Dante é uma unidade simbólica do destino geral; curiosamente, o mesmo pode ser dito de Dostoiévski e, em especial, não somos nós quem afirmamos isso e sim o seu principal biógrafo que, totalmente afastado da discussão aqui lançada, chega à mesma conclusão quando diz que, “ao ampliar consideravelmente a escala de sua habitual poética da subjetividade e conflito dramático, Dostoiévski dá a sua personagem uma força

monumental de autoexpressão, que se iguala à dos pecadores e santos de Dante” (FRANK, 2007, p. 712).

A aproximação entre ambos é garantida pela posição de unidade simbólica efetivada pelos transeuntes de ambas as obras e, em especial, pelo herói. A ação entre ambos se coloca imediatamente no plano do que Lukács chama de segunda ética. O importante no nível da composição é que a personagem se torna objeto simbólico e não se trata de indivíduos com temperamentos, tipos psíquicos ou sociais fechados, pelo contrário, são mulheres e homens inteiramente imersos com as altas ideias sociais, culturais, religiosas e políticas de seus mundos. Não se trata, porém, do sujeito-histórico universal hegeliano, que aglutina em si as questões universais do tempo e atinge um ponto de equilíbrio se reconciliando com o mundo – jeovista para Lukács. Trata-se antes de homens e mulheres que acenderam a essa condição, mas, no lugar do equilíbrio, há o desequilíbrio, no lugar da reconciliação há a tentativa de luta para quebrar com toda a ordem instituída. É exatamente por atingirem esse patamar que a caoticidade e a loucura, além da abertura do caráter dessas personagens, é o que dá a tônica da obra dostoiévskiana.

O herói – ou os heróis – nesse sentido superam qualquer barreira do mundo externo e prosaico e se lançam diretamente as questões últimas de seu mundo. Em Dostoiévski, isso já acontece no mundo terreno, ao passo que em Dante isso ocorria no extra-humano das divindades e aqui se concentra um ponto sensível daquilo que os distanciam. A esse respeito temos, no entanto, apenas uma indicação de Lukács: “a contraposição dos dois [...] o prolongamento do desenvolvimento histórico” e pouco depois sentencia: “Dante [...] a alma separada do corpo conhece a si mesma sem nenhuma mediação, como anjos” (AsD, p. 13).

Isso denota não apenas a tentativa de Lukács analisar a questão histórico-filosoficamente, como também, segundo seu prisma, a separação entre ambos ocorre pelas transformações que se dão no desenvolvimento da narrativa. Em Dante, é no mundo além que as relações se estabelecem, ao passo que em Dostoiévski o mundano penetra todos os poros da ação, mesmo quando nela as relações estão como que divinizada – como é o caso do padre Zóssima – a corrupção do mundo humano se faz presente, necessário e transformador e, não obstante, não pesa sob nenhuma alma. Assim, enquanto em Dante o que se guarda essencialmente é a Igreja como uma nova polis, em Dostoiévski é a indicação de uma profunda transformação social. Em Dante, há uma forte transição para o mundo da solidão moderna captada pela forma do romance, ao passo que em

Dostoiévski há uma forte transição para um mundo ainda não existente captado pela forma de seu novo epos.

Ora, são as personagens d'*Os irmãos Karamázov* um dos problemas mais interessantes e complexos para se pensar a história do desenvolvimento literário. De seu essencial diálogo com o mundo circundante, de sua raiz profunda numa sociedade com profundos problemas, de seu desenvolvimento e surgimento numa época de graves crises e de sua excepcional força que emana um fascínio geral, adveio sem dúvida a curiosidade e a inacabada reflexão de Lukács. Há nessas personagens o desdobramento do estilo dostoiévskiano que é usado de maneira consistente e enérgica para captar os problemas humanos; não a toa a cada uma das personagens é dada uma visão de mundo que muito se aproxima da unidade simbólica analisada por Lukács em Dante. Assim, estes estabelecem uma relação suprema com suas ideias, o que as tornam dispostas para, em termos lukaesianos, irem até o fim.

Como resultado, a vida pessoal desses heróis enquanto psicológica ou tipificadas em um sentido rígido – igual ao do romance europeu ocidental, por exemplo – perdem totalmente o sentido e só ganham relevância com a ampla teia de ideias que carregam e que expõem com profundidade no mundo. Há, assim, uma vivência de tradição, religião, história e política; uma imbricação das ideias naquilo que consideram ser o mundo ou em que ele pode se tornar. Cada consideração que fazem a respeito da própria ideia que tem do mundo está irremediavelmente ligada à maneira como a sua ação é perpetrada neste. O mundo é assim: o que concebem enquanto tal e enquanto tal não lhe é uma estrutura separada, mas ligada à soberania da ideia que fazem dele. Portanto, o mundo normativo, alienado e dilacerado para as personagens de Dostoiévski, é irrelevante e já não faz mais parte de seu universo.

O crime e a loucura são aqui discutidos não em referência ao sistema jurídico, ao direito abstrato, ou ao mundo autônomo com suas estruturas normativas e seus imperativos alheios à alma, inclusive um crime pode deixar de ser crime, um pecado pode deixar de ser pecado dependendo do fim a que se propõe. O *stariétz* Zóssima, por exemplo, é aviltado em seu funeral pelo fanático Fierapont¹⁷³, pela “inteligência com pensamentos soberbos”, ao indicar um purgante contra o diabo. Também Lise, tão sempre irônica, brinca com o raciocínio de Aliócha a respeito de Sniegurióv¹⁷⁴, e, por fim, a

¹⁷³ IK, p. 454.

¹⁷⁴ IK, p. 300.

conversa travada entre Mítia e Aliócha a respeito de sua futura fuga revela o traço do jesuítico n' *Os irmãos Karamázov*¹⁷⁵.

Chama especial atenção o fato de Lukács refletir sobre esse tema do jesuítico aqui e acolá n' *As anotações*, sempre fazendo referência ao Marquês de Posa e às personagens de Dostoiévski, como fica evidente na seguinte anotação: “Schiller e Dostoiévski, o problema do jesuitismo. Marquês de Posa e os heróis de Dostoiévski – as ideias genebrinas de Versilóv. Virtude sem Cristo – o caráter abstrato (problema da realidade)” (AsD, p. 27). O jesuítico em Lukács refere-se à base caricatural de fins que justificam os meios, os personagens tanto de Schiller – como o Marquês de Posa – quanto de Dostoiévski – como Raskolnikov – estão o tempo todo empenhados nos grandes assuntos que os levam a cometer ações que, em todo caso, tem sua justificativa para além do imediato. Assassinar uma velha em nome de uma grande ideia e um grande homem é a base de movimentação jesuítica de Raskolnikov no interior de *Crime e Castigo*.

Além disso, sem tocar no nome de Rousseau, Lukács refere-se às ideias um tanto genebrinas presente em Versilóv de *O adolescente* e, não por acaso, soando com um aspecto provocador e ousado politicamente para a época, Dostoiévski faz dessa personagem aquela que será mais ligada aos grandes acontecimentos fora das fronteiras russas. O seu jesuitismo caricato é assinalado na passagem que faz referência à Comuna de Paris, dizendo o seguinte: “somente eu dentre todos os incendiários”, diz o russo europeizado, “podia dizer-lhes na cara que tocar fogo nas Tuileries era um erro, somente eu dentre todos os reacionários conservadores podia ter dito aqueles sedentos de vingança que o que aconteceu com as Tuileries era sem dúvida um crime, mas ainda assim era lógico”¹⁷⁶.

Não bastasse apresentar o jesuitismo de Versilóv, a observação sutil de Lukács acerca dele leva-nos na cadência de nossa tentativa de interpretar o obscuro fragmento, a pensar estes personagens russos como contrapontos que dialogam diretamente com o Marques¹⁷⁷; enquanto aquelas estão ligadas à ação que suas ideias perpetram, este último se isola em suas ideias, mas mantém uma abertura de ação próxima às personagens dostoiévskianas, qual seja: em ambos, o jesuitismo se refere à finalidade de uma ação, seja ela qual for, que justifique uma ação em nome do desejo da alma. Podemos dizer que

¹⁷⁵ IK, p. 982-3.

¹⁷⁶ FRANK, 2007, p.248 apud. DOSTOIÉVSKI. F. *O Adolescente*. São Paulo: editora 34, 2001 p. 375-76

¹⁷⁷ O jesuitismo, no caso do marquês de Posa: enfrentar e conspirar contra os próprios pais (Cf. SCHILLER, F. *Don Carlos – infante de Espanha*. Malaga: Libreta universal, 1869).

o que se permite fazer em nome da liberdade em Schiller ganha profundidade, fatalidade e o mundo nas obras de Dostoiévski.

Sabe-se, não obstante, que Dostoiévski era grande leitor de Schiller e que muitas personagens suas são inspiradas por ideias e tendências schillerianas, e nisso consiste a alcunha de Lukács à Catierina Ivanóvna: a figura schilleriana (AsD, p. 27); a maneira bonachona e o estilo folgazão de Fiodor Pavlovicht comparando sua família e a si próprio aos personagens d'*Os salteadores* são marca firme da presença schilleriana n'*Os irmãos Karamázov*: sob o agouro da loucura, a discussão da liberdade feita por Ivan nos traz um retrato da importância que Schiller teve para o escritor russo; ademais, Dmítri sempre está envolto pelo véu helenista schilleriano e sua alma é o campo de batalhas entre Deus e sataná. Resta dizer, por fim: a aristocracia da qual Dostoiévski era membro empobrecido era leitora assídua de Schiller.

Assim, o problema da finalidade de uma ideia – característica peculiar do jesuitismo caricatural – e sua conseqüente execução é sempre medida de acordo com o valor dado pelas personagens às ideias em seu ambiente familiar. Não há aqui personalidade, ideia ou caráter que seja fechado, o mundo karamazoviano é aberto em constante mudança e viragens de perspectivas. Daí o problema pensado por Lukács acerca do jesuitismo, provavelmente como uma perspectiva aberta cuja falta de peso do mundo normativo faz com que estes personagens avaliem por si mesmos a que finalidade uma ideia se propõe.

Não se deve esquecer que pela obra passam citações de grandes nomes europeus que ganham no mundo karamazoviano densidade e, por vezes, decidem um destino e uma forma de ação da personagem. Estabelece-se claramente o *ir até o fim* desses heróis. Assim, ocorre com o cinismo de Fiodor, como também com a ação desbragada de Dmítri – que iria se suicidar, mas rapidamente se esquece ao ter o amor de Grúchenka. As tonalidades, por vezes, tão sensaboria das ideias ocidentais na obra dostoiévskiana, ganham colorações fortes em que se decide um destino sob o influxo de sua atuação sobre a consciência da personagem. Muitas vezes, elas (as ideias ocidentais) acabam por despontar aquilo que Lukács alcunha de *ação heróica imediata*. Lisa por exemplo, sob influência do niilismo europeu de Ivan, após tenso diálogo com Aliócha esmaga o próprio dedo no batente da porta¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Esta cena se revela um diálogo tenso entre Lise e Aliócha, e mostra o poder que as ideias adquirem no interior d'*Os irmãos Karamázov* (IK, p. 761): E empurrou Aliócha quase com força para a porta. Ele observava com uma amarga perplexidade, quando subitamente sentiu uma carta na mão direita, uma

Por conseguinte, as vivências dessas almas que se constituem pela consciência que têm do mundo são os traços sempre desarmônicos entre a ideia e a vida. Por isso Lukács reflete: “a interioridade e a aventura. O valor do mundo. O problema da alma como cenário, isto é, como aquilo que desenha para si mesma o mundo do qual faz parte para a vida e para a morte (AsD, p. 27)” .

Acerca disso, Bakhtin (PpD, p. 54) diz o seguinte: “nós não vemos quem a personagem é, mas de que modo ela toma consciência de si mesma, a nossa visão artística já não se acha diante da realidade da personagem, mas diante da função pura de tomada de consciência dessa realidade pela própria personagem”. Com isso pode-se dizer que essas personagens estão não apenas para além das estruturas coercitivas do mundo alienado, como também, para elas, a capacidade de subvertê-lo, transformá-lo é dado de saída pelo fato de “as personagens e situações sempre representa(rem) mais do que a si mesmas; a infinitude as envolve; ainda assim, continuam indivíduos expandem-se para abarcá-las e intimam-na a abarcá-las”.

Nas páginas d’*Os irmãos Karamázov*, desfilam homens e mulheres que conhecemos por suas ideias que jamais deixam de convergir com a maneira pela qual agem no mundo. O plano narrativo está totalmente desfocado da descrição das coisas e elas só existem, ou ganham relevo, quando há interação direta e às vezes dramática com as outras personagens: mesmo nas descrições mais tranquilas – como, por exemplo, o primeiro livro que visa apresentar à família – o que Dostoiévski nos faz vislumbrar é sempre uma ideia em movimento, quer dizer, personagens em movimento. A alma é sempre evidenciada como um processo que se desenrola na ação; teoria e prática se unem aí como ponto de inflexão e dinâmica no interior da obra. A comunidade e a família são a forma cujo conteúdo está implicado na complexa teia de relações entre seus membros.

Tudo está envolvido por uma familiaridade/intimidade, por assim dizer, caseira. Mesmo aquelas figuras mais europeizadas – como Ivan e Catierina – se enlaçam no ritmo da simplicidade de um lar. “Dostoiévski não retrata geneticamente tudo que há no interior se tornar uma emanção” (AsD, p. 25-6). O próprio modo de elevar a crise e aprofundá-

cartinha solidamente dobrada e lacrada. Correu a vista e num instante leu o destinatário; Ivan Fiódorovitch Karamázov. Olhou rapidamente para Liza o olho dela estava quase ameaçador.

– Entrega, entrega sem falta! – ordenou em tom desvairado, tremendo toda trêmula. – Hoje, agora! Senão tomo veneno! Foi para isso que mandei te chamar!

E bateu a porta com força. O ferrolho estalou, Aliócha pôs a carta no bolso e foi direto para a escada, evitando a senhora Khokhlakova, até esquecido dela. Liza, mal Aliócha se ausentou, abriu imediatamente o ferrolho, entreabriu levemente a porta, pôs um dedo na fenda e, batendo a porta com toda a força, impressou o dedo.

la até os limites da loucura no interior da obra mantém laços com todas as ações e ideias operando nela. Até mesmo a deslocada história de Zóssima que adentra a obra vertiginosamente logo após a parábola do *Grande Inquisidor* guarda um entrelaçamento que está diretamente envolvido com os outros. O livro que narra a vida do padre Zóssima pode ser comparado com *As confissões de uma bela alma*¹⁷⁹, mas, enquanto aquele mantém unidade e interesse sob a vida de todos os envolvidos na obra inclusive situa as premissas que permearão a obra até o final, este último é um livro à parte, pode-se dizer autônomo, que, no fluxo narrativo, não desenvolve nenhum elemento central.

Assim, o mundo karamazoviano, para Lukács, evoca uma totalidade orgânica totalmente adversa da épica antiga e do romance burguês. Diferente da épica antiga, porque o mundo dostoiévskiano não é o das formas fechadas e Deus já não está mais presente, muito menos os deuses; diferente da epopeia burguesa porque sua forma excede todas as categorias do romance e no seu interior o mundo com pleno sentido já não é mais uma promessa, mas já vive na alma de suas personagens. Pela primeira vez, “aparece a extensa apresentação de um outro mundo de fé, amor e esperança verdadeiros tanto no mosteiro, quanto na evolução das relações entre Grúchenka e Dmítri e no meio das crianças”. (FRANK, 2007, p. 714)

As implicações éticas que Lukács retira daí já foram amplamente debatidas aqui, mas vale salientar para todos os efeitos que a possibilidade do surgimento de Dostoiévski é criada por um desenvolvimento analisado por Lukács, histórico-filosoficamente, da profunda transformação que estava ocorrendo no mundo concreto. Vimos que Bloch refere-se a *A teoria do romance* como uma profecia de Lukács, invariavelmente essa tentação de imputá-lo como um profeta da revolução de Outubro é grande, tendo em vista sua acertada análise sobre as transformações que estavam se processando e se processariam profundamente na Rússia.

As forças atuantes n’*Os irmãos Karamázov*, as personagens que irradiam suas ideias iluminando o fulcro narrativo corroboram para que vislumbremos uma obra totalmente adversa da forma do romance tradicional. O desfile de vozes, ideias e ações que desconcertam, que aplacam ou aprofundam os problemas subjacentes ao seu mundo exibem uma intensa luta em que a alma já não tem mais a possibilidade de se refugiar em si mesma. A segunda ética assume o *leitmotiv* das ações empreendidas na obra e nisso a

¹⁷⁹ GOETHE, op. cit.

alma não é mais simplesmente um elemento de revolta contra o mundo jeovista, e sim a estruturação de um mundo novo.

Aliócha e Kólia, Dmítri e Grúchenka, o arrependimento de Ivan no julgamento do irmão são tradutores de que o mundo normativo perdeu para essas almas sua nefasta influência. A soma das vontades, o itinerário complexo das ideias intrincadas num diálogo emaranhado são as formas de aguda superação da forma tradicional do romance europeu. Se, de nosso ponto de vista tardio, não se pode afirmar que Dostoiévski não tenha escrito romance, também não resta dúvida de que o escritor russo instaura uma reorientação do aspecto configurativo de sua forma. “Dostoiévski realizou uma espécie de revolução copernicana em pequenas proporções, convertendo em momento de auto-definição do herói o que era definição sólida e conclusiva do autor.” (PpD, p. 55). Assim, a vida verdadeira, nos termos e nos acentos estabelecidos por Lukács, torna-se, pela primeira vez, uma realidade estabelecida no interior da obra dostoiévskiana.

A ação heróica imediata tão amplamente levada a cabo por Aliócha no interior da obra como um todo exhibe, para Lukács, uma característica que novamente recebe ecos da ação rápida e da atmosfera concentrada desenvolvida por Kleist em Michael Kohlhaas¹⁸⁰. Naturalmente essa construção estava imersa no mundo russo a época; Tchernichévski – crítico ferrenho a Estética dos romances europeus – já observava a sensaboria dos heróis europeus cada vez mais voltados ao isolamento e incapazes de agir¹⁸¹, o papel da estética utilitarista é um desdobramento ocorrido no mundo russo que, desde Belínski, buscava obras com *pathos* social, que muito se evidenciava e muito dizia sobre a contraposição da criação russa e europeia. Se for assim, contudo, nenhum outro escritor foi capaz de reorganizar todo o estratagema da forma e reformulá-la com tanta profundidade quanto o fez Dostoiévski.

A grandeza de Dostoiévski se assenta na profunda modificação da forma. N’*Os irmãos Karamázov* isso fica patente não apenas pelo desenvolvimento dos diálogos e pela maneira segundo a qual as ideias vão dando contorno ao mundo, como também pela profunda oposição entre razão e fé. A proeminência dessas questões traz para dentro da obra um dos aspectos centrais da crítica do próprio Dostoiévski ao mundo ocidental.

¹⁸⁰ A obra kleistiana e seu enredo funcionam com uma concentração de tempo totalmente determinada pelas ações em torno do herói e não permite refletir ou dar intervalos para tal.

¹⁸¹ Segundo Bakhtin (PpD, p. 76): Vemos que Tchernichévski vislumbrou uma forma estrutural inteiramente nova de “romance objetivo”, como ele denomina. O próprio Tchernichévski enfatiza a absoluta novidade dessa forma (“Na literatura russa não existe nenhum romance semelhante”) e a contrapõe ao habitual romance “subjetivo” [...].

Entretanto, pela novidade de sua form, Dostoiévski consegue escapar a qualquer fugaz proselitismo, enquanto suas personagens levam as questões até o fim, suscitam caminhos e seguem destinos que se entremeiam as questões últimas para a humanidade.

A revolta de Ivan contra Deus, a vida do padre Zóssima, o crime não ocorrido e a loucura são os elementos que se permeiam no conjunto da obra e nos quais estão, por assim dizer, aportado todas as características importantes das personagens. A relação entre as forças conflitantes no interior simbólico de uma Rússia atrasada é levada aqui à máxima tensão. A impossibilidade do amor ao próximo propugnada por Ivan (AsD, p. 25), assim como a falta de fé serão os tópicos que farão desabar o mundo europeu no interior de Ivan. Com a aparição do diabo, cuja ironia se apresenta assaz atroz, vê-se que esta já não é mais uma categoria que somente apresenta a falta do essencial – como no romance europeu – mas, o essencial é encarnado na própria figura do diabo.

Não cumpre mero acaso que Lukács tenha escrito: “Rakítin e Miusóv como duas gerações do ateísmo europeu” (AsD, p. 24). Ambos cumprem um papel singular no interior d’*Os irmãos Karamázov*, são figuras que simbolizam de fato o mundo russo em forte transição – a época se dizia que Rakítin era baseado em Tchernichévski – mas, que no interior da obra realizam, como todas as outras personagens, até o fim suas convicções. A certeza de que Dmítri realmente assassinou Fiodor é a maior denúncia do fracasso do racionalismo, seguido pelas duas personagens. Cumpre acrescentar que, independente de Dostoiévski advogar uma fé muito peculiar, isso jamais entrou nas suas obras pelas suas mãos, ou melhor, pela sua caracterização de mundo ou de personagens.

Muito sintomática é também a tentativa de Lukács pensar “a extrema oscilação do tipo Ivan: entre o ser e não ser de Deus” (AsD), como um modelo envolvido não apenas com um ateísmo de negação – do tipo europeu – mas, como um modelo de superação do ateísmo; um ateu que crê em Deus. A trama central que envolve Ivan é cuidadosamente elaborada por ele mesmo na justificativa moral e ativa de seu ateísmo. Com o pensamento europeu Ivan busca uma lógica irresistível para desmontar as contraposições à sua convicção. Permanece o fato, contudo, de que sua disputa é acima de tudo, consigo mesmo e com sua visão de mundo.

Para Lukács, não obstante, o irmão mais velho de Ivan, Dmítri, já é um tipo envolto e mergulhado em sua sociedade. Um tipo aberto ao homem novo que parece-nos – e ao que tudo indica, estamos na pista certa – só renasce nele após o reconhecimento dos erros e a responsabilização de si mesmo pelos erros da humanidade (AsD, p. 24). É importante assinalar, que para Lukács, isso se estabelece com o advento do infantil na

alma de Dmítri, quando a revelação lhe é mostrada em sonho. Ademais, fica evidente em todo percurso de Mítia a constante luta entre o divino e o profano, cuja resolução é intrigante pelo caráter surpreendente que tem também na vida de Aliócha. Mítia sem dúvida é o mais russo dentre os irmãos.

Este último, o personagem querido do narrador, cumpre o papel de uma espécie de personagem muito original. Sem dúvida, ele é uma sequência na linha de Mýchkin e Sofia. Seu aspecto principal, nos termos lukacsianos, é a bondade. Sua ação incansável como aquilo que Lukács alcunhava de ação heróica rápida corresponde naturalmente à união que há para Aliócha entre a ideia e a realidade. Assim, bondade e ação heróica rápida constituem dois pólos que se desdobram numa nova figura: o revolucionário.

Esses e outros aspectos é o que discutiremos com mais profundidade. O sobrevoo dado aqui pela obra de Dostoiévski, nem de longe satisfatório para apreender toda a sua grandeza, serviu-nos apenas para novamente discutir com Lukács alguns conceitos e análises que desenvolvem de maneira fragmentária, e cuja característica mostra uma diferença marcante entre o romance europeu e a obra do escritor russo. Agora nos resta analisar os aspectos de Dmítri: o espírito russo; Ivan: o europeu; e Aliócha: o tipo revolucionário. Assim encerraremos nossa jornada.

7.1 Dmítiri, o espírito russo

De todas as personagens de Dostoiévski, nenhuma outra foi capaz de condensar mais em si mesma a peculiar característica russa do que Mítia. Não são poucas as vezes na obra que se faz referência a ele como um típico russo. Como sabemos, “sua adolescência e sua mocidade transcorreram em desordem: não concluiu o colégio, depois ingressou numa escola militar, mais tarde apareceu no Cáucaso, foi promovido no serviço, brigou em duelos, foi degradado, tornou a ser promovido, farreou e esbanjou um dinheiro considerável” (IK, p. 23).

Não é, todavia, o aspecto esbanjador que mais contribui para o seu espírito russo e sim aquela peculiar característica que o liga diretamente a seu espaço e tempo, aquela facilidade de reconhecer a todos como seus iguais, de tomar as relações com os mujiques ou servos sem unilateralidade. Dmítiri, a despeito de seus erros, não enxergava diferenças sociais, mas detestava o cultivo burguês dos Bernard¹⁸². O sentido de suas paixões é sempre extremado, fato esse que contribui tanto para dispensar fúria – como arrastar um ex-capitão pelas barbas – quanto para dispensar “bondade” – como consumir todo champanhe com ciganos e mujiques.

Esse homem, schilleriano por natureza e formação, traz, segundo Lukács, aquela característica do heroísmo rápido, suas ideias estão sempre em ação. Dmítiri é o autor de sua própria vida e maneira particular de encarar o mundo. Tudo que se coloca à sua frente, o destino e os caminhos que escolhe, nada mais são que a exteriorização e a expressão de sua alma. Aliás, nem poderia ser diferente: a realidade da alma de Dmítiri é tão intensa que a condenação que faz de si mesmo por causa dos três mil rublos de Catia é ininteligível para a maioria das personagens no interior da obra, tal o grau de intensidade da condenação que sua ideia faz ser vivida pela sua alma.

O tratamento do herói, dispensado por Dostoiévski, é a realização da *vida viva* para Lukács, tanto no momento de sua aparição quanto no momento em que se conclui a trama; Dmítiri, a despeito de tudo o mais, permanece imerso à realidade de sua alma.

¹⁸² Bernard é uma expressão pejorativa que, n’*Os irmãos Karamázov* (IK, p. 865), tudo tem a ver com as posturas interesseiras e burguesas. Ela é utilizada por Dmítiri para detratar Rakítin: “[...] enfurecido com o tom com que Rakítin se referiu a Grúchenka, ele gritou de repente de seu lugar: “Bernard!”. Quando o presidente, ao término de todo o interrogatório de Rakítin, se dirigiu ao réu, perguntando se este não gostaria de fazer alguma observação pessoal, Mítia gritou, com voz retumbante:

– Quando eu já era réu, ele me arrancou dinheiro a título de empréstimo! É um Bernard desprezível e carreirista, não crê em Deus e engazopou o reverendíssimo!

Como aqui, para Lukács, a aventura é reencontrada na alma (AsD), muitos problemas existentes no interior da escrita de Dostoiévski foram imputados como patológicos por críticos como Belínski, quando, contrariamente, demonstravam uma ruptura com o mundo da convenção e com a forma do romance tradicional. A essa pseudo-falha imputada pelos críticos, Lukács atribui a mudança estrutural e a ruptura com a forma do romance tradicional, no qual uma metafísica ética se cria. O que os críticos¹⁸³ à época não perceberam é que as categorias que utilizavam para compreender a forma do romance europeu ocidental não funcionavam com Dostoiévski.

A ação do herói é organizada na obra dostoiévskiana como filtro sob o qual a alma se expõe e expõe seu mundo interior. É o lugar de reencontro das esferas cindidas entre o eu e o mundo e, por isso, a ação é a maneira mais perspicaz de se interpretar a obra de Dostoiévski. Esse é o fato determinante para que as “categorias do direito e da primeira ética [...] se trat(e) sempre de outra coisa” (AsD, p. 59), ou seja, de uma realidade afastada da realidade imanente, a alma, cujas categorias do mundo normativo não conseguem penetrar, nem abarcar. A esse respeito a condenação de Mítia, por um crime que não cometeu, dá o seu testemunho¹⁸⁴.

Aquilo que garante a ação é sempre a ideia levada a termo pelo diálogo. Quando Lukács pensa no diálogo dostoiévskiano, está antevendo a importância dele tão brilhantemente desenvolvido por Dostoiévski e, pouco mais tarde, analisado com maestria por Bakhtin. Tratando-se da ação empreendida pelo diálogo, o personagem Mítia, pode-se dizer, apresenta toda a sua interioridade na realidade em que vive; nele não há dúvida sobre os seus sentimentos.

Por isso, a respeito do diálogo, Lukács anota o seguinte: “o elemento russo. Dostoiévski pertence aos poetas russos como estes para os europeus” (AsD, p. 60). Ou seja, por um lado, a poesia russa, que buscou sua inspiração na Europa, conseguiu, a despeito dela, uma originalidade ligada a seu espaço e a seu tempo; por outro, mas de mesmo modo, Dostoiévski, profundamente ligado a figuras da poesia russa, como Púchkin, conseguiu, a despeito de sua influência, criar uma forma inteiramente nova. O

¹⁸³ Belinski, Tchernichevski entre outros (Cf. Frank, 2007).

¹⁸⁴ Há na condenação de Mítia uma faca de dois gumes: por um lado, sua inocência não é comprovada com os discursos racionais que utilizam as últimas modas em teoria e inclusive lhe imputa a culpa ao estabelecer que Dmítri fosse nada mais que uma vítima do meio social que viveu; por outro, os Mujiques, ao se manterem firmes, reestruturaram a tradição russa, mas, sob os auspícios de uma injustiça. Tanto em um caso quanto no outro, a crítica de Dostoiévski se dirige à impossibilidade da razão compreender a natureza da alma humana (cf. IK, p. 935-64).

que implica uma escrita enraizada, cujo elemento russo se patenteia na forma como o diálogo engloba a ação.

Essa organização da ação em torno do diálogo nas obras de Dostoiévski, embora seja um procedimento empregado pela tradição do romance ocidental, adquire no interior da obra de Dostoiévski, juntamente com suas personagens, uma posição inteiramente adversa que, para Lukács, representa a estrutura de um novo epos. Mesmo Bakhtin, que faz uma ampla análise a respeito disso, chega à conclusão de que tanto a forma como o diálogo que se efetivam no interior da obra de Dostoiévski têm suas tradições em outro paralelo na história do desenvolvimento dos gêneros, tais como na minipeia e no carnaval.

Nesse outro paralelo da tradição dos gêneros, Dostoiévski vai encontrar uma nova forma adversa, a dos romances ocidentais. Assim, em termos lukacsianos, o que se vislumbra na obra é o ideal schilleriano de uma ação heróica imediata cujo alcance desnuda a vida verdadeira e a realidade da alma, separando-as das estruturas carcomidas do mundo normativo. O caráter schilleriano aqui tem duas posições: primeira, a própria influência que teve Schiller na obra de Dostoiévski¹⁸⁵ e a constante citação do filósofo alemão feita por suas personagens; segundo, trata-se também de tentar compreender como Lukács percebia essa influência e refletia sobre ela. Em ambos os casos – há sem dúvida uma obscuridade no que Lukács compreendida sobre o caráter schilleriano das personagens de Dostoiévski – a nossa aposta consiste em tratar tal característica não como um schillerianismo conceitual e sim como um literário, que, tanto do lado de Dostoiévski quanto do lado de Lukács, está ligado à própria obra dramaturgica de Schiller, em especial, *Os salteadores*¹⁸⁶.

Na obra aqui discutida, nada mais russo, no entanto, do que *A confissão de um coração ardente*¹⁸⁷, que trata de um diálogo arrebatado em três capítulos notáveis. Aqui

¹⁸⁵ Segundo Frank (2007, p. 494), Schiller causara impressão extremamente poderosa sobre Dostoiévski em sua infância e juventude, e o dramaturgo, poeta e ensaísta filosófico alemão fora igualmente importante na Rússia para a geração inteira do autor de *O idiota*. De fato, o nome de Schiller é pronunciado frequentemente, nas obras de Dostoiévski, com uma inflexão irônica ou satírica, e a acusação de schillerismo ou o emprego de uma frase schilleriana, como “o sublime e o belo”, tornaram-se símbolos de um idealismo pouco prático ou puramente abstrato, que reflete ou uma ingenuidade genuína ou algum tipo de autoengano moral ou autoevasão. Embora essas desaprovações ao “schillerismo” possam ser consideradas, às vezes, uma manifestação da perda de admiração pelo próprio escritor, constitui um erro interpretar um artifício literário como uma rejeição ideológica.

¹⁸⁶ É novamente a obra de Frank (2007, p. 496) que nos auxilia a chegar a esta interpretação: A peça *Os salteadores* não retrata apenas a tragédia de uma família dividida por uma rivalidade mortal entre pai e filho, do mesmo modo que entre os próprios filhos (Karl e Franz Moor desejam Amália assim como Dmitri e Ivan são rivais pelo amor de Caterina Ivánovna); também traz à baila o tema do parricídio em termos até mais lúridos. Para Schiller, como para Dostoiévski, o caráter sagrado dos laços de família e do sentimento familiar é o reflexo temporal da ordem moral eterna do universo.

¹⁸⁷ IK, p. 154-180

Dmítri subitamente externa sua alma numa inesperada ação e num inspirador diálogo com seu irmão mais novo. Essa transformação no seu aspecto e a aparição de uma figura que até então se via somente como encenqueira e beberrona é justamente o ponto nevrálgico da conversão e da abertura levadas pela ação no diálogo¹⁸⁸. A exteriorização dos próprios sentimentos feita por Dmítri ergue o caráter inconcluso de sua personalidade – é como se tudo dependesse do que poderá ocorrer: de um lado, está uma vida aviltada e errante; de outro, uma alma complexa na qual as poesias de Nekrássov, Schiller e Goethe se entrecruzam.

O ímpeto a pôr-se a si mesmo com toda a força e vigor faz da alma de Dmítri completa e exposta. O arrependimento pela vida degradada juntamente com uma intensa paixão e pensamentos nobres, leva Mítia a ultrapassar o destino privado e pessoal; agora

¹⁸⁸ – Amigo, amigo, agora estou humilhado, estou humilhado. O homem suporta muita coisa terrível na face da terra, uma enormidade de infortúnios! Não penses que sou apenas um casca-grossa com patente de oficial, que bebe só conhaque e se entrega à libertinagem. Meu irmão é só quase nisso que penso, nesse homem humilhado, se é que não estou mentindo. Não me permita Deus mentir para mim mesmo nem me louvar. Se penso nesse homem é porque eu mesmo sou esse homem.

*Para erguer-se da baixeza
Pela alma o homem deve
Fazer com a antiga mãe terra
Uma aliança eterna.*

Mas vê só como é a coisa: de que jeito vou fazer com a terra uma aliança eterna? Não beijo a terra, não lhe abro o seio; terei de me tornar um mujique ou um pastor? Caminho sem saber se cai na podridão e na desonra ou na luz e na alegria. Eis aí onde está o mal, pois tudo na terra é enigma! E quando me acontecia afundar na mais profunda desonra da devassidão (e era só o que me acontecia), sempre declamava esse poema sobre Ceres e o homem. Ele me corrigia? Nunca! Porque sou um Karamázov. Porque, se despenco no abismo, então é direto, de cabeça para baixo e calcanhars para cima, e fico até satisfeito porque é justamente nessa posição humilhante que caio e considero isto uma beleza para mim. Pois é nessa mesma desonra que de repente começo o hino. Vá que eu seja maldito, vá que eu seja vil e torpe, mas que eu também possa beijar as bordas das vestes que cobrem o meu Deus; vá que eu siga o diabo ao mesmo tempo, mas apesar de tudo sou teu filho, Senhor, e te amo, e experimento a alegria sem a qual o mundo não se sustenta.

*A alegria eterna anima,
Da criação divina a alma
Chameja o cálice da vida
Fermentando em força oculta,
Para a luz atrai a erva
E gera do caos os astros rutilantes,
Tudo que respira, tudo que palpita,
Encontra alegria
No meio da natureza.
Ela nos deu amigos na desgraça,
O suco às uvas, o sorriso às flores,
Lascívia aos insetos,
E colocou o anjo perante Deus.*

Mas basta de poesia! Derramei lágrimas... (IK, p. 161-2)

suas lutas intensas da alma são lutas do espírito russo que ultrapassaram a aldeia e se tornam lutas da humanidade na busca sempre existente de vencer as paixões. “Não creias na multidão vazia e falsa, esquece as dúvidas tuas”¹⁸⁹, esse trecho de Nekrássov cabe como uma epígrafe da vida de Dmítri se compactuarmos com a visão de Lukács segundo a qual não há mais para essa alma peso algum das estruturas do mundo jeovista.

Do mesmo modo, poderíamos ainda considerar a relação estabelecida entre Dmítri e Catierina como uma relação de luta entre a exteriorização da alma e o mundo jeovista; não que haja nisso peso algum, tendo em vista que, embora vacilante, Catierina – uma personagem também, nos termos lukacsianos, em transição – já está distante do mundo jeovista por diversos exemplos que exhibe do início à conclusão da obra; e sim porque o caminho que se desenrola com a união conflitante entre os dois é entre uma paixão dilacerada e uma união matrimonial futura dentro dos padrões da normatividade. E, nesse sentido, o trecho a seguir oferece recursos para a nossa interpretação, pois nele se localiza como a alma de Dmítri é o palco de lutas entre o jeovista e o luciferino:

Meu irmão, eu sou mesmo esse inseto, isso foi dito especialmente a meu respeito. E todos nós, Karamázov, somos assim, até em ti, anjo, esse inseto vive e em teu sangue gera tempestades. São tempestades, porque a lascívia é uma tempestade, e mais que uma tempestade! A beleza é uma coisa terrível e horrível! Terrível porque indefinível e impossível de definir porque Deus só nos propôs enigmas. Aí os extremos se tocam, aí todas as contradições convivem. Eu, meu irmão, sou muito ignorante, mas tenho pensado muito nisso. Existe um número formidável de mistérios! Um número excessivo de enigmas oprime o homem na terra. Decifra-os como és capaz e sai enxuto da chuva. A beleza! Não posso, ademais, suportar que algum homem, até de coração superior e inteligência elevada, comece pelo ideal da Madona mas termine no ideal de Sodoma (...) não, o homem é vasto, vasto até demais; eu o faria mais estreito. Até o diabo sabe o que é isso, veja só! O que a mente parece desonra é tudo beleza para o coração. A beleza estará em Sodoma? Podes crer que é em Sodoma que ela está para a maioria dos homens – conhecias ou não esse segredo? É horrível que a beleza seja uma coisa não só terrível, mas misteriosa. Aí lutam o diabo e Deus, e o campo de batalha é o coração dos homens” (IK, p. 162)

Com a alma exposta, o que se depreende é que o diálogo é a maneira pela qual se torna possível compreender as ações dos heróis dostoiévskianos. Mas a forma da ação em “Dostoiévski não é dramática” (AsD, p.19), naturalmente ele se refere ao drama moderno em referência direta ao aparecimento do prosaico; como se destaca do excerto acima, nenhum prosaísmo do mundo normativo, características econômicas etc., estão ali suscitadas. O herói sente vivamente a sua carência, mas, ao mesmo tempo, sua capacidade de superação, pois sua alma não está fechada e estabelece consigo o desarmônico contato

¹⁸⁹ Trecho citado pelo próprio Mítia no capítulo aqui considerado.

com a vida. Vale ressaltar novamente que há entre esse herói uma profunda dependência com os demais, que se revela na necessidade do diálogo que imprime o desenvolvimento da ação. Isso se faz evidente no trecho acima.

Cada ação presume um modo de agir original e, como sabemos, a nova posição da personagem na obra de Dostoiévski para Lukács só pode ser esclarecida por meio da ação. No presente estudo, fizemos essa divisão entre os três irmãos justamente porque é Lukács quem tenta esboçar uma tipologia deles, avaliando-os por meio da ação que perpetraram no interior da obra.

Compreendendo que *As anotações* constituem um aprofundamento das categorias expostas n' *A teoria do romance*, podemos compreender também que a maneira pela qual Lukács aborda as personagens de Dostoiévski não se limita apenas a uma negação de suas predecessoras personagens europeias, como busca demonstrar uma superação: a transição para uma forma completamente nova.

Nesse sentido, o trecho citado do diálogo entre Dmítiri e Aliócha estabelece um nexos com a crítica lukacsiana que visa reforçar o papel de transformação desses novos tipos. N' *As anotações*, Lukács cita Mítia aqui e acolá, mas sempre se referindo ao aspecto renovado de sua alma após entrar em contato com o infantil – a revelação que teve no sonho – e seu arrependimento que engendra um novo homem.

Devemos acrescentar a este ponto, a anuência entre o valor de Mítia – aqui demonstrado no diálogo – e a maneira de sua repentina transformação quando está sobre acusação e se arrepende de seus pequenos delitos. A ideia central reside no arrependimento: um deus novo triunfa no coração de Dmítiri. Para certificar-se desse modo da conseqüente transformação de Dmítiri e da realidade verdadeira da alma e vida vivente que agora tem, Lukács cita trechos de Eckhart e Zóssima, que se coadunam numa nova perspectiva baseada na alma de Dmítiri: “Cada um de nós é culpado por tudo e por todos no mundo, isso é irrefutável – e não somente por causa de uma universal culpa mundana, mas por cada singularidade, por todos os homens da terra. Esta concepção é o coroamento da vida”. (AsD, p. 24)

Não há dúvida de que uma personagem, sobretudo um personagem nascente e não visto anteriormente, deve principalmente alimentar-se de outra fonte que não seja o seu próprio eu; chamamos atenção para o fato das personagens dostoiévskianas estabelecerem uma relação, conforme a abertura que se dão, entrelaçada aos outros personagens. Sua fonte é sempre o outro e, na medida em que assim age, encontra-se no outro como a si mesmo. Por isso, a identificação com o pecado mundano é a identificação que alma tem

consigo mesma e é, portanto, o coroamento da vida. É, desse modo, que conseguimos pensar a concatenação entre o irmão do padre Zóssima/ Zóssima/ Aliócha/ Dmítri. As ideias sobre a *culpa de todos* vão se alterando ao longo da obra, mas a sua peculiar característica essencial se mantém até a revelação de Dmítri.

Este e outros pontos estabelecemos para tentar abarcar com alguma precisão a receptividade de Lukács ao sonho de Mítia¹⁹⁰. Como sabemos, o desinteresse – obviamente no que se refere às ideias normativas – e a inconclusão é o que marca não apenas Dmítri, mas todas as principais personagens de Dostoiévski. Entre a revelação, a profunda reviravolta do caráter e novamente a impossibilidade de se ver pagando por um crime que não cometeu, concentram-se todas as referências categoriais que *a posteriori* Lukács depreende de sua peculiar análise de Dostoiévski. Temos aí: 1) a ação do heroísmo imediato; 2) uma vida verdadeira que se expressa indiferente ao mundo normativo; 3) uma alma que não é realidade apenas para si como para todos, pois, como nos diz Lukács pensando em Dmítri, na “Rússia: o outro é meu irmão,... um verdadeiro russo é um irmão de todo homem.” (AsD, p. 80-1); por fim, “todas as personagens principais de Dostoiévski é dado ‘pensar nas alturas e as alturas buscar’, em cada uma delas ‘há uma ideia grandiosa e não resolvida’”, afirma Bakhtin e continua, “todas precisam antes de tudo resolver uma ideia. E é nessa solução da ideia que reside toda vida autêntica e a própria falta de acabamento dessas personagens” (PpD, p. 97), e, é pensando nas grandes ideias que analisaremos da perspectiva lukacsiana o tão admirável Ivan.

¹⁹⁰ Trata-se do capítulo *O Hino e o Segredo* (IK, p. 81-82).

7.2 Ivan, o espírito europeu

Dentre os três irmãos, não há dúvida de que o mais famoso é Ivan Karamázov. Isso se deve, por um lado, à sua forte personalidade, aos seus perspicaz pensamento e postura irônica, e, por outro lado, à sua proximidade com o mundo europeu e suas personagens românticas. Entretanto, se se pode afirmar isso, também se deve afirmar que sua semelhança com os personagens do romance europeu só à distância é factível, como também suas ideias e o modo do seu ateísmo é totalmente estranho àqueles. A peculiaridade captada por Lukács n'As *anotações* aponta para Ivan como um tipo em transição; ele já é uma contradição em si mesmo, contradição que, de maneira fragmentária, foi captada por Lukács.

Ivan se move como um representante simbólico da cultura, ou melhor, encarna a figura das ideias avançadas na Rússia e, como tal, ergue-se como um ser do isolamento. Se, como diz Lukács, a forma para se apreender o herói dostoiévskiano é sua ação, temos que levar em consideração que, mesmo sendo Ivan um russo eurocêntrico, ainda assim é um russo, e a trama que lhe será preparada implica que, no mundo russo, suas ideias ganham vida, ou melhor, morte¹⁹¹. Ivan foi um adolescente “macambúzio e ensimesmado, nem de longe tímido”(IK, p. 29), começou sua carreira intelectual publicando “artiguinhos... escritos de forma tão curiosa e picante que rapidamente ganharam o público”. Já se delineia nessas primeiras páginas do livro a contraposição entre Ivan e seus outros dois irmãos. Quando saiu da faculdade, o jovem brilhante, antes de viajar, publica um artigo em um jornal que atraiu grande atenção e “penetrou oportunamente... (no) famoso mosteiro” (AsD, p. 30). Esse é o local onde residem seus contrapontos: Zóssima e Aliócha.

Uma tentativa mais aprofundada de leitura em Dostoiévski permite, sem forçar o conteúdo nem a forma, enxergar o desdobramento que esse artigo terá na vida de Ivan. É essa a aguda leitura que Lukács faz quando observa a impossibilidade de Ivan em amar o próximo e sua tentativa de isolar-se sem sucesso, pois: “o problema russo: o encontro da alma consigo mesma e com o outro”. (AsD, p. 25)

O problema do encontro com o outro para Ivan será, sem dúvida, o seu encontro com Smierdiakóv. Em ambos, tanto na maneira em que a ironia se expressa como na ação

¹⁹¹ Trata-se do crime de Smierdiakóv.

empreendida pelo diálogo, o que se tem é uma influência das ideias europeias. Naturalmente, não se pode definir e engessar o caráter de ambos nessa característica, visto que na obra dostoiévskiana a inconclusão, dada pelo desenvolvimento da trama, faz presença em todos os personagens.

Por isso, em Ivan, encontramos igualmente aquela súbita explosão de uma alma, que, embora demore a ocorrer, revela-se de maneira atroz. Podemos dizer que o caráter de Ivan oscila entre a tentativa de se recolher às altas ideias e à expansão da alma que é patenteada em passagens cataclísmicas do romance. Essas súbitas explosões da realidade da alma colocam Ivan – o intelectual frio – no mesmo patamar que Dmítri, pois o que se vê em ambos é a triunfal sede pela vida. “Tenho vontade de viver e vivo”, diz Ivan, “ainda que contrariando a lógica” (IK, p. 318).

O problema de Ivan, para Lukács, reside na perda da fé, pois, segundo o filósofo húngaro, quem “não crê em Deus não é um russo¹⁹²” (AsD). A fé nesse sentido adquire um conceito valorativo sob o qual a alma de Ivan irá se desenrolar; por um lado, vontade de vida e vida verdadeira se manifestando intensamente; por outro, a falta de correspondência entre o que aprendeu e o mundo russo. A importância do diálogo que Ivan tem com seu antípoda, Aliócha, revela muito acerca de sua transição característica para Lukács. Tal passagem se dá quando *os irmãos se conhecem* (IK, p. 315-26). Imerso à vida viva, o diálogo que Ivan tem com Aliócha o faz celebrar tanto a natureza, ‘quanto o cemitério da civilização ocidental’ – aqui a ironia dá seus ares ao demonstrar as duas maneiras contrapostas a que está diretamente ligada a alma de Ivan. Ademais, o caráter simples do amor de Aliócha se desenvolve como contraponto ao mundo das ideias de Ivan e sem nenhuma lógica subjacente ao mundo jeovista. Amar independente da lógica – como Aliócha – ilustra a incapacidade do ateísmo de Ivan, que não pode reconhecer o outro porque não o ama.

Aqui, como em qualquer outro lugar, a presença de Ivan é inseparável das ideias que traz consigo. Temos dele o que a ideia dele representa para si mesmo e para o mundo. Por isso, “o ateu”, diz Lukács, “revela sempre a ideia de Dostoiévski” (AsD, p. 32). Como ideia, não há em Ivan nenhum traço de caráter que não possa ser alterado, nem uma definição que possa condensá-lo: a ideia propriamente como ação para Lukács lhe expressa a vida viva. Nesse sentido, também podemos afirmar que isso corrobora com

¹⁹² Essas palavras também são de Grigori, quando discute com seu afilhado, Smierdiakóv.

todas as outras personagens. A ação plena de ateísmo em Ivan trata a sua maneira de participar da vida viva e compactuar com uma ideia profunda¹⁹³.

O conflitante diálogo entre Ivan e Aliócha exprime com clareza a asserção de Lukács. As ideias de Ivan, postas em movimento, visam não apenas defender-se e pôr à prova o mundo de fé de seus irmãos, como também, atacar as sólidas bases cristãs deles. As implicações do ateísmo de Ivan, desse modo, trazem novamente a problemática do ateísmo russo, pois se compreende nesse ateísmo um nexos diretamente ligado ao mundo das outras personagens e, embora vise ao isolamento, põe-se na rua e dialoga-se diretamente com os mais cristãos. Isso demarca o enleio com o mundo russo e sua diferença frente ao ateísmo europeu na figura, por exemplo, de Niels Lyhne.

Ivan discute com Aliócha a partir de seu ângulo de visão ateu e euclidiano, mas, mesmo nessa postura, o caráter da tentativa de equilíbrio entre uma fé russa e um ateísmo

¹⁹³ O diálogo entre Ivan e Zóssima ilustra bem a ação do ateísmo e sua força e vida na tentativa de participar dos grandes assuntos: – Estamos discutindo o curiosíssimo artigo dele – pronunciou o hieromonge Ióssif, o bibliotecário, dirigindo-se ao *stárietz* e apontando para Ivan Fiódorovitch. – Dele podemos deduzir muitas novidades, e parece que sua ideia se assenta em dois extremos. No tocante ao tribunal socioeclesiástico e à amplitude de seus direitos, ele publicou um artigo num jornal respondendo a um clérigo, que escreveu um livro inteiro sobre esse tema...

– Infelizmente, não li seu artigo, mas ouvi falar a respeito... – respondeu o *stárietz*, pondo em Ivan Fiódorovitch um olhar fixo e penetrante.

– Ele sustenta um ponto de vista curiosíssimo – prosseguiu o padre bibliotecário. – Na questão do tribunal socioeclesiástico, parece rejeitar totalmente a separação entre Igreja e Estado.

– Isso é curioso; mas, em que sentido? – perguntou o *stárietz* a Ivan Fiódorovitch.

Este finalmente lhe responde, mas sem aquela arrogância cortes que Aliócha tanto temia ainda na véspera, e sim com modéstia e moderação, com visível prevenção e, ao que parece, sem sombra de segundas intenções.

– Eu parto da tese de que essa mistura de elementos, isto é, de essências da Igreja e do Estado, tomados separadamente, será eterna, apesar de ser ela impossível e nunca se poder levá-la a uma situação não só normal como minimamente conciliatória, porque a mentira está na própria base da questão. O compromisso entre o Estado e a Igreja em questões como, por exemplo, a do tribunal, é, a meu ver, impossível em sua essência absoluta e genuína. O clérigo, a quem faço objeções, afirma que a Igreja ocupa um lugar preciso e definido pelo Estado. Eu lhe replico que, ao contrário, é a própria Igreja que deve abarcar todo o Estado e não ocupar nele apenas um canto qualquer e que, se por algum motivo, isso é impossível neste momento, na essência das coisas deve, sem dúvida, ser colocado como objetivo direto e fundamental de todo o posterior desenvolvimento da sociedade cristã.

[...] Toda a ideia de meu artigo consiste em que, em tempos antigos, nos três primeiros séculos de Cristianismo, o Cristianismo na Terra era única e exclusivamente Igreja. Quando o estado pagão de Roma quis tornar-se cristão, aconteceu, necessariamente, que, ao tornar-se cristão, ele apenas abarcou a Igreja, mas continuou a ser o mesmo estado pagão em um número extraordinário de funções. No fundo, era o que, sem dúvida, devia mesmo acontecer. Mas, em Roma, enquanto estado, permaneceram excessivos vestígios da civilização e sabedoria pagas, como, por exemplo, até os próprios fins e fundamentos do Estado. Já a Igreja de Cristo, ao ingressar no Estado, sem dúvida não podia arrear em nada de seus princípios, nem daquela pedra sobre a qual havia sido fundada, e conseguiu perseguir apenas aqueles seus fins, uma vez colocados e indicados com firmeza pelo próprio Senhor: converter o mundo inteiro, logo, todo o antigo Estado pagão, em Igreja. Assim (isto é, com vistas ao futuro), não é a Igreja que deve procurar para si um lugar determinado no Estado, como “toda união social” ou “união de homens com fins religiosos” (como se refere à Igreja o autor a quem replico), mas, ao contrário, todo Estado da Terra deveria transformar-se e de forma plena em Igreja, e vir a ser tão somente Igreja, e já depois de haver rejeitado todos e quaisquer fins que fossem diferentes dos eclesiásticos... (IK, p. 99)

oriundo de fora de suas fronteiras torna-se visível. Deus, como hipótese, põe-no frente à problemática feurbachiana tão amplamente assinalada por Lukács n' *As anotações*. De um lado, uma impossibilidade de aceitar a fé; de outro lado, uma fé que crê no verbo, mas que não o semeia porque seria transgredir a razão. Em ambas, são observadas uma estrutura, por assim dizer, “semikierkegardiana”, que se baseia no problema da fé conforme discutido outrora.

Nesse ponto, a posição de Ivan torna-se intransigente e aqui se respalda por um ato de vontade, a vontade de não crer – conforme amplamente discutido por Dostoiévski em seu *Diário de um escritor*¹⁹⁴. O pensamento euclidiano de Ivan, contudo, também tem suas bases frouxas em termos lógicos, e em termos lógicos Ivan sabe que não contempla todos os anseios de sua alma. Senso assim, a liberdade abstrata, que para Ivan é garantida pela ausência de Deus, acaba suscitando um problema evidenciado por Lukács, que cita o seguinte trecho de Bakunin: “se Deus existe, o homem é escravo; mas o homem pode e deve ser livre, portanto Deus não existe” (AsD, p. 34), chama atenção à subversão karamazoviana da famosa frase do anarquista, mas, mais que isso, em ambos se guarda para Lukács uma liberdade abstrata tal como o sujeito de direito, ou melhor dizendo, uma liberdade tal como a Europa professa.

O diálogo desenvolvido de maneira natural e despojado entre Ivan e Aliócha nada mais é que um preâmbulo a um dos capítulos mais belos, complexos e célebre das obras de Dostoiévski: “A revolta”¹⁹⁵. Antes de qualquer coisa, porém, é interessante observar que um dos livros bíblicos mais apreciados pelo padre Zóssima é o *Livro de Jó* e o paralelo entre a revolta de Ivan, seus questionamentos e denúncia do mundo jeovista e a revolta de Jó não é mero acaso.

A revolta constitui-se de uma ferocidade anti-Deus, ou anti-jeovista nos termos de Lukács, tão elevada e bem estruturada que dificilmente se encontra em outro lugar um ataque a Deus e à sua criação tão bem sucedido. O traço comovente desse ataque é a impossibilidade de Ivan vivenciar o fundamento objetivo do cristianismo, que é o amor ao próximo. O entendimento euclidiano que Ivan tem da vida o impossibilita a aceder ao não euclidiano e as antinomias não se resolvem pelo menos no caráter abstrato de suas

¹⁹⁴ FRANK, 2007, p.327-58.

¹⁹⁵ No capítulo da revolta, estão, sem dúvida, alicerçadas muitas conjecturas da compreensão que Lukács terá do caráter de Ivan: – Devo te fazer uma confissão – começou Ivan –, nunca consegui entender como se pode amar o próximo [...] (IK, p.326). E justamente essa impossibilidade que efetuará o conflito na alma de Ivan e que será argutamente visualizado pela crítica de Lukács.

ideias, resolvem-se mais tarde quando ele observa suas ideias na prática, com o assassinato de seu pai.

N^{as} *anotações*, fica de forma patente a imagem de Ivan como a de uma personagem em transição. No interior d'*Os irmãos Karamázov*, essa imagem pode ser captada – do ângulo lukacsiano – por vários motivos dados pelo próprio rapaz. Já falamos como Ivan se refere ao Ocidente como cemitério ocidental; agora, ele, em seu diálogo com Aliócha, brinca ironicamente com a representação do cristianismo europeu, utilizando um dos maiores escritores do romance europeu: Flaubert.

O mestre do romance da desilusão é apresentado de forma latente através de um exemplo retirado de seu *Légende de St. Julien l'Hospitaler*. A diatribe de Ivan consiste em demonstrar como a forma de amor e abnegação cristã nada mais é que “um assomo de falsidade, levado por um amor dotado pelo dever, movido pela epítimia” (IK, p. 326).

Não é menos original a reflexão que Lukács depreende daí, pois certamente em muitos aspectos ela toca a negação radical ao mundo jeovista que ele vê baseada na segunda ética. Os preceitos cristãos remontam a algo já discutido aqui e que agora são expostas por Ivan: a institucionalidade da Igreja jeovista. Sendo Ivan um homem de alma exposta, sua compaixão de todo exagerada é suspensa pela falta de crença na Igreja como Instituição e no cristianismo oficial como dever. Se, em termos lukacsianos, a realidade da alma é exteriorizada no mundo, a ideia que Ivan tem deste é a cumplicidade, via institucionalidade, de Deus com os crimes ocorridos no mundo e, em especial, com as crianças. Não obstante a isso, a importância que Lukács queria dar à recepção de Feuerbach na Rússia é assinalada por essa irônica subversão karamazoviana expressa nas palavras de Ivan: “acho que se o Diabo não existe e, portanto, o homem o criou, então criou à sua imagem e semelhança” (IK, p. 330).

As atrocidades humanas e os sofrimentos garantidos pela ordem instituída – ou pelo mundo da segunda natureza – são os pontos em que se ancora a revolta de Ivan. O mundo jeovista com toda a sua estrutura é o que ele nega peremptoriamente, mas diferente dos outros personagens do romance europeu, sua negação já está em ação no mundo. A reclusão de Ivan é simplesmente implodida pela figura do outro (Smierdiakóv¹⁹⁶). O

¹⁹⁶ Não há dúvida do incômodo e da falta de harmonia na relação entre Ivan e Smierdiakóv. Este último, além de causar uma melancolia insuportável, impede-o de isolar-se, pois, por causa de Smierdiakóv, Ivan é obrigado a retornar devido ao assassinato de seu pai, mas esse extenso trecho marca de fato o incômodo na alma de Ivan gerado pela figura de Smierdiakóv: Ivan Fiódorovitch, porém, depois de se despedir de Aliócha, rumou para a casa, a casa de Fiódor Pávlovitch. Mas, coisa estranha, assaltou-o subitamente uma melancolia insuportável, e o pior é que ela aumentava cada vez mais e mais a cada passo que ele dava ao aproximar-se de casa. O estranho não estava na melancolia, mas em que não havia meio de Ivan

tormento da alma de Ivan não pode aduzir a uma harmonia universal que corrobore, ou seja testemunha calada das estruturas do mundo normativo, por isso, para ele, as injustiças não poderão ser absolvidas pelo perdão. Assim, sua recusa obstinada não é individualizada, seu modo de concebê-la faz parte da história humana, e sua ação empregada com esses princípios vai até o fim: Ivan recusa o paraíso por ser honesto e já não poder compactuar com o mundo jeovista.

Quando Lukács pensa a posição do diálogo em Dostoiévski e a relação existente entre primeira e segunda éticas, provavelmente um dos diálogos que o faz refletir é o da Revolta. Um dos momentos centrais do diálogo dostoiévskiano é a abertura que Ivan promove na inabalável fé de Aliócha. E, aqui, o sentido da revolta permeia a própria alma do discípulo de Zóssima. A aceitação de Aliócha em fuzilar o general que soltara os cães sobre a criança camponesa comprova não apenas o caráter inconcluso das personagens, como também a ação impressa pelo diálogo, como Lukács assim interpretou.

Por outro lado, a abertura que a ideia projeta no outro corrobora para a tentativa tipológica que Lukács busca fazer das personagens de Dostoiévski, pois, muito embora o caráter seja inconcluso, o essencial da personalidade ao abrigar as ideias se mantém, ou, em outras palavras, o coração continua o mesmo. Sobre isso, o exemplo de Aliócha é esclarecedor: primeiro, concebe o fuzilamento do general; segundo, concorda que a felicidade humana não pode ser erguida no sangue de inocentes; e, por fim, o perdão por tudo deve ser dado conforme a finalidade do delito.

Há naturalmente um curioso problema em Aliócha, pois sua completude infantil em hipótese alguma pode tranquilizar-se frente à injustiça, ao mesmo tempo em que tem uma fé inabalável na bondade do homem. O sentimento desolador de Ivan, sua recusa do mundo jeovista, seu desprezo pelos homens imbuídos de um dever nada edificante

Fiódorovitch definir em que ela consistia. Antes já lhe acontecera cair frequentemente em melancolia e não era de admirar que ela o assaltasse em um momento como esse, quando, depois de romper com tudo que o havia atraído para esse lugar, ele se preparava para dar, no dia seguinte, mais uma brusca guinada e enveredar por um caminho novo, totalmente desconhecido e mais uma vez completamente só e, como antes, cheio de esperança, mas sem saber em que, esperando muito, esperando demais da vida, sem, no entanto, conseguir ele mesmo definir nada do que havia em suas expectativas ou em seus desejos. E ainda assim, embora nesse instante o desânimo com o novo e o desconhecido estivesse efetivamente em sua alma, não era nada disso que o angustiava. “Não seria aversão à casa de meu pai? – pensou consigo. – Parece que é isso, de tão enojado que estou, e embora hoje eu atravessasse pela última vez esse limiar abominável, mesmo assim dá nojo...” Mas, não, também não era isso... Por fim, Ivan Fiódorovitch chegou à casa do pai no estado de espírito mais abominável e irascível e, súbito, a uns quinze passos do portão, uma olhada para a entrada o fez dar-se conta daquilo que tanto o torturava e inquietava... Instalado em um banco junto à entrada, o criado Smierdiakóv tomava o ar fresco da tardinha, e no primeiro olhar que lhe lançou, Ivan Fiódorovitch compreendeu que o criado Smierdiakóv estava instalado também em sua alma, e que era justamente esse homem que sua alma não conseguia suportar... (IK, p. 368-9).

denotam seu ateísmo profundo cujas implicações estão irremediavelmente ligadas às estruturas do mundo concreto russo. Por outro lado, a exposição de Aliócha acerca do perdão e da condenação do general serve como contraste entre duas almas evidentemente diferentes e em ações conflitantes que podem ajudar a iluminar um ponto obscuro n' *As anotações*, qual seja: a posição do terrorismo. Enquanto Ivan se baseia na noção de justificação ou no castigo diretamente, mas com um ideal de justiça ainda europeia e abstratas, a fé de Aliócha se firma na posição do delito que se baseia na seguinte máxima: não posso matar, mas devo. (AsD)

A penetração irresistível da ideia de Ivan dirigida a partir de sua inabalável recusa ao mundo jeovista é a mais profunda objeção provinda de uma mentalidade que muito tem em comum com o mundo de fortes abalos e transformações como foi a Rússia à época de Dostoiévski. Afastada essa caracterização extemporânea, o embate entre Ivan e Aliócha se dá no palco de fortes emoções e ideias que se interpenetram. Assim, a acusação de Aliócha no que se refere ao esquecimento que este tem do exemplo de Cristo faz com que o diálogo entre ambos chegue ao clímax na lenda do Grande Inquisidor.

Concebido originariamente como poema, o Grande Inquisidor exhibe com total clareza a posição da abertura que o diálogo promove na consciência das personagens. O erudito Ivan estabelece uma espécie de prólogo acerca de uma história que se passa no século XVI: “justo naquela época (em que) as obras poéticas costumavam fazer as potências celestes descerem sobre a terra” (IK, p. 341). O conto flaubertino ilustra com bastante perfeição o aspecto contraditório sobre o qual se desdobra a alma de Ivan: o pecado e o perdão, o crime e o castigo, a justiça e a injustiça são aqui demarcados como pontos nos quais emanam os problemas que se sintetizam na parábola. E aqui não temos como escapar de lhe detalhar.

O prólogo de Ivan passa imoderadamente por citações de Tiútchev, naturalmente de Schiller e até mesmo, do menos conhecido Coriolano de Poliyáyev. Ambos são uma espécie de arrimo para que surja o Inquisidor e, não obstante, demonstre um fervor cristão existente em meio ao povo russo e seu dissidente Ivan. Assim, diz ele: “em meu poema a ação se passa na Espanha, na Sevilha, no mais terrível tempo da Inquisição, quando, pela glória de Deus, as fogueiras ardião diariamente no país...”, nota-se o sarcasmo evidente entre o terrível tempo e a glória de Deus, mas mantém-se o reconhecimento de Cristo pelo povo, “esta poderia ser uma das melhores partes do poema”, diz Ivan, “eles o

reconhecem¹⁹⁷”. Intriga nesse excerto do diálogo de Ivan duas ideias que perpassam essa abertura e apresentação do retorno do messias; a primeira, apenas assinalada por Lukács, que se baseia em “Deus e o curso do mundo” (AsD, p. 33); a segunda, na característica profundamente adversa de Ivan frente aos personagens europeus.

Ao se pensar em *Deus e o curso do mundo*, pode-se inferir que a aparição de Cristo mansamente, pelas plenitude e amplitude do amor, torna-se um evento que, embora sem fortes tumultos, rompe com a ordem cotidiana, ademais o reconhecimento natural dos humilhados é muito sintomático. Aqui Ivan constrói uma figura que, não sem acerto, Lukács alcunha de “Deus dos ateus”, (AsD, p.33). Acentua-se o traço do tipo de ateísmo russo, um ateísmo que se baseia numa religião nova e no advento de um novo Deus. Numa pequena digressão, podemos afirmar que Raskolnikov, tal como Ivan, não é também simplesmente um ateu de recusa, mas de superação, um tipo de ateu que não vê problema em rezar e, ao mesmo tempo, de cuja falta de fé é, por todos, reconhecida e, assim esse pequeno trecho é esclarecedor: “na segunda semana da quaresma, (Raskolnikov) teve de assistir aos ofícios religiosos com seus camaradas. Foi à igreja e rezou”¹⁹⁸.

Consequentemente, ao se pensar em Ivan e Raskolnikov, despenha-se qualquer característica de um ateísmo de tipo europeu. A força de suas ideias não o demove de uma ação cujo isolamento – por mais desejado que seja por ambos – jamais é atingido plenamente¹⁹⁹. Não obstante o ateísmo se torna em ambos uma força não de reclusão, mas de ação; não de isolamento, mas uma maneira de lançá-los a comunidade, o que denota uma postura marcada fartamente pela transição de ambos²⁰⁰. Tanto Ivan, quanto

¹⁹⁷ IK, p. 342-44.

¹⁹⁸ DOSTOIÉVSKI, *Crime e castigo*, p. 562.

¹⁹⁹ O que chamamos aqui de isolamento, é, na verdade, a tentativa de Ivan fugir de uma vez por todas do mundo provinciano e familiar dos Karamázov. Ivan tenta fugir não apenas dos problemas existentes naquela altura de sua vida, como também do amor de Catierina. Vale dizer, ainda, que, é durante seu isolamento, que o crime é perpetrado pelas mãos de seu discípulo, Smierdiakóv.

²⁰⁰ A característica do isolamento como período necessário para a heresia completa será aqui retomada. Contudo, convém notar que essa categoria de Lukács advém de um discurso do padre Zóssima, editado por Aliócha, conforme segue (IK, p. 415): “[...] antes deve concluir-se o período do isolamento humano. – Que isoladamente é esse? – pergunto. ‘É aquele que hoje reina em toda parte e sobretudo em nosso século, mas ainda não se concluiu inteiramente, nem chegou a sua hora. Porquanto hoje em dia qualquer um procura dar mais destaque à sua própria personalidade, deseja experimentar em si mesmo a plenitude da vida, e, no entanto, invés da plenitude da vida, todos os seus esforços resultam apenas no pleno suicídio, pois ele acaba caindo no pleno isolamento invés de alcançar a plena determinação de sua essência. Pois que em nosso século todos se dividiram em unidades, cada um se isola em sua toca, cada um se afasta do outro, esconde-se, esconde o que possui e termina ele mesmo por afastar-se das pessoas e afastá-las de si mesmo. Acumula riqueza isoladamente e pensa: como hoje sou forte e como sou abastado! Mas o louco nem sabe que, quanto mais acumula, mais mergulha em sua loucura suicida. Porque se acostumou a esperar unicamente de si, separou-se de todo como unidade, acostumou sua alma a não acreditar na ajuda dos homens, nos homens e na humanidade, e não faz senão tremer diante do fato de que desapareceram seu dinheiro e os direitos que adquiriu. Hoje, em toda parte, a inteligência humana zomba ao negar-se a compreender qua a verdadeira

Raskolnikov, pagam o penhor por suas ideias. Raskolnikov mesmo rezando é visto pelos camaradas de cárcere como um ateu, ao passo que Ivan mesmo tentando isolar-se vê a consumação de suas ideias na ação de Smierdiakóv.

Retornando a parábola do grande Inquisidor, temos que o retorno de Cristo é admitido com hostilidade pelo cardeal, que em termos lukacsianos nada mais pode representar que a encarnação da segunda natureza. A simplicidade do Deus-homem abala a autoridade do mundo jeovista, motivo pelo qual Cristo é preso e, na noite do mesmo dia, é chamado para ser interrogado pelo grande Inquisidor. Ora, não deve haver dúvida de que, aqui, a representação de Cristo é uma revolta contra o poder instituído pela Igreja que tão bem serviu a Lukács em sua análise do complexo religioso n' *As anotações*. Cristo está agora frente a frente com a Igreja instituída e pactuante com o espírito objetivo. Ele nada fala enquanto o inquisidor o acusa e a um só tempo desculpa-se.

A magnífica elaboração de Ivan atinge o ápice quando se desdobra a tríade que se torna a figuração da história humana. Tríade prefigurada na tentação de Cristo que, em termos gerais, pode ser sintetizada em Pão, Glória e Poder. A altura que chega esse diálogo afasta-se sobremaneira de qualquer outro ateísmo de algum personagem presente nos romances europeus²⁰¹.

Naturalmente, essa concepção está muito mais próxima de Ivan e dialoga muito mais diretamente com o mundo ocidental do que propriamente com a *Bíblia*: “Com o pão conseguirias uma bandeira incontestável” diz o Inquisidor, “darias pão e o homem se sujeitaria” (IK, p. 353). E é exatamente assim, ligado ao *baixo ventre*, que o Inquisidor contesta a postura de Cristo frente a Satanás durante toda a tentação. No mesmo tom, ele ironiza todas as recusas de Cristo que, por causa delas, garantiu a liberdade humana; “para o homem e para a sociedade humana, nunca houve nada mais insuportável que a liberdade” (IK, p. 351). E nisso converge uma espécie de dupla subversão da ideia em Dostoiévski: primeiro, só Cristo concedeu a liberdade, portanto, se Deus não existe,

garantia da pessoa não está no seu esforço pessoal isolado, mas na unidade geral dos homens. Contudo, é inevitável que também chegue o momento desse isolamento terrível, e todos compreenderão de uma vez como se separaram uns dos outros de forma antinatural. Essa já será uma tendência da época, e eles ficaram surpresos por terem passado tanto tempo nas trevas, sem enxergar a luz. Então aparecerá nos céus o sinal do Filho do Homem... mas, até esse dia, é necessário proteger de quando em quando o estandarte a despeito de tudo, e o homem deve, ainda que individualmente, dar o exemplo e tirar a alma do isolamento para realizar a proeza de um convívio fraternal, mesmo que o faça na condição de Iuródiv. Isto para que não morra a grande ideia...”

²⁰¹ O que se coloca em destaque é uma concepção que acompanha a humanidade desde pelo menos Platão, na utópica *República*: cabeça, coração e baixo ventre. A tríade cristã, em Ivan, mescla-se com a tríade platônica numa junção profundamente original.

estamos condenados; segundo, Cristo é plena liberdade e somente o coração do homem livremente pode escolher.

Ao negar o pão, o poder e a glória, Cristo condenou o homem à liberdade e, “assim, tu mesmo lançaste as bases da destruição de teu próprio reino, e não culpes ninguém por isso”. Isso ocorre naturalmente porque, para o Inquisidor, a sociedade humana desde tempos imemoriais é constituída por essa tríade, e, por isso, afirma: “as únicas três forças na terra capazes de vencer e cativar para sempre a consciência desses rebeldes fracos para a sua própria felicidade: essas forças são o milagre, o mistério e a autoridade” (AsD, p.353). O milagre representa o pão; o mistério representa os anjos que salvariam Cristo do abismo; e a autoridade representa os reinos negados.

Nesse ponto, muitos críticos e comentadores são tentados, com certa razão, a terem uma antevisão dostoiévskiana do mundo “comunista”; esquecem-se, contudo, de que Dostoiévski era um conservador reacionário *stricto sensu*, radicalmente contra o liberalismo europeu, contrário a republicanismos de qualquer espécie e às ideias socialistas. Assim, o rebanho sujeitado por pão cabe tão bem ao mundo capitalista que, para o jovem Lukács, que via de perto o mundo desabando em guerras e amigos louvando a barbárie, essa passagem a seguir só poderia ser premonitória²⁰².

Sim, nos os faremos trabalhar, mas nas horas livres do trabalho organizaremos sua vida como um jogo de crianças, com canções infantis, coro e danças inocentes. Oh, nós lhe permitiremos também o pecado, eles são fracos e impotentes e nos amarão como crianças pelo fato de lhes permitirmos pecar. Nos lhes diremos que todo pecado será expiado se for cometido com nossa permissão; permitiremos que pequem, porque os amamos, e assumiremos o castigo por tais pecado; que seja. (IK, p. 358).

Não resta dúvida de que, para Lukács, o paraíso terrestre do grande Inquisidor era a *belle époque* e a guerra levada a termo pelos interesses capitalistas. O amor dedicado à humanidade pelo Inquisidor nada mais é que uma absurda abstração, tal como as categorias normativas do direito. Em outras palavras, o mundo jeovista, com toda a sua alienação e desenvolvimento histórico-filosófico, era agora encarnado pelo Inquisidor. Por isso, para Lukács, Cristo e sua tentação aparecem na parábola do grande Inquisidor

²⁰²Ainda a esse respeito, Bakhtin ilustra com grande perspicácia nossa perspectiva: “Dostoiévski conseguiu perceber a penetração dessa desvalorização coisificante do homem em todos os poros da vida de sua época e nos próprios fundamentos do pensamento humano. Ao criticar esse pensamento coisificante, vez por outra ele confundia os endereços sociais, segundo a expressão de V. Iermilov, imputando-o, por exemplo, a todos os porta-vozes da corrente democrática revolucionária e do socialismo ocidental, considerado por ele um produto do espírito capitalista. (PpD, p. 71)

como cultura (AsD, p. 29), o que por si excede o ateísmo e está de encontro com as raízes do povo russo.

Tanto no capítulo “A Revolta”, quanto em “O Grande Inquisidor”, há encontros esporádicos entre Ivan e Smierdiakóv, e aqui se estabelece o que Lukács chama de “experimento como vínculo da ação” (AsD, p. 60). A maneira como se interpenetram essas duas personagens é, para Lukács, um sintoma da característica de transição do tipo evidenciado em Ivan. Isso porque, como Lukács percebeu a obra de Dostoiévski, segue o princípio segundo o qual “para se conhecer a si mesmo deve-se conhecer o outro” (AsD, p. 72) e n’*Os irmãos Karamázov*, só conhecemos Ivan via Smierdiakóv e vice-versa.

Smierdiakóv cumpre fundamental papel na trajetória e na tragédia de Ivan. De repente, o orgulhoso Ivan se vê enleado irresistivelmente por Smierdiakóv. Se, no início da obra, há, por parte de Ivan, certa simpatia pelo criado, ao longo do livro esta vai se tornar uma insuportável aversão, a ponto de Ivan querer dar-lhe um ponta-pé: “será que esse patife”, questiona Ivan, “pode me deixar intranquilo a esse ponto?”. (IK, p. 368)

A questão que se coloca a si mesmo há muito vem se desenvolvendo em sua alma; Smierdiakóv era para Ivan, em termos lukacsianos, um experimento. Certa vez, após uma animada e acalorada discussão, Ivan, a respeito de Smierdiakóv, afirmou o seguinte: “resolveu me estimar; é um lacaio e um grosseirão. É carne de vanguarda, aliás, para quando chegar a hora” (IK, p. 194). Só não sabia Ivan que a carne de vanguarda se converteria a suas ideias e, pior, colocariam-nas em ação.

Tudo isso no percurso da obra ganhará drásticas dimensões que não apenas coloca o *experimento como vínculo da ação*, em sentido lukacsiano, como também torna patente a impossibilidade de fuga e reclusão duradoura para Ivan. Porém, o isolamento como período necessário representa o percurso de Ivan que, solitário, não consegue compreender a maioria daquelas almas que o cercam; sua liberdade com tons abstratos e fora do esquadro da província torna-o o antípoda de seu irmão mais novo pela mesma estranheza e admiração que causa aos outros. Ainda é preciso dizer que um exemplo desse isolamento necessário apontado por Lukács pode ser visto também na indicação que Smierdiakóv faz ao revelar que a ida de Ivan a Tchernachnia poderia redundar em terríveis acontecimentos.

Aqui temos um aspecto intrigante e insolúvel no interior d’*As anotações*, qual seja: esse isolamento de Ivan pode ser sinal, para Lukács, de uma alma que vive na transição de uma época da perfeita pecaminosidade para uma época totalmente nova.

Nossa hipótese advém principalmente da referência que faz a Sebastian Frank²⁰³, refletindo o seguinte: “o messias só pode vir quando a heresia for completa” (AsD, p.25). Assim, se for possível extrair uma interpretação plausível disso, ela se dá duplamente: primeiro, a saída de Ivan para se isolar foi o ponto nevrálgico para o crime ocorrer (completa pecaminosidade) e, com ele, o caráter de Ivan vai aos poucos se transformando e convergindo para a loucura; segundo, o problema do isolamento de Ivan nos termos de Lukács “é o tempo de Dostoiévski”, no qual “o problema da realidade acaba com o Isolamento” (AsD, p. 25). Dito de outro modo, a solidão de Ivan é um momento de transição, seu isolamento se ergue como um período indispensável para a heresia completa. Ela ocorre pela necessidade de expulsar de vez o herói de seu isolamento. Assim ocorreu com esse rapaz, que, ao se dirigir para Moscou, fica sabendo que seu pai havia sido morto e, para seu desconcerto, descobre o infeliz que foram as suas ideias as incentivadoras do crime atroz, afinal, se Deus não existe, tudo é possível.

²⁰³ Lukács, quando pensa sobre a necessidade do isolamento, além de estar compactuando de forma latente com o discurso de Zóssima, refere-se também a Sebastian Frank (1499-1542), padre católico que se converteu ao cristianismo e fez inúmeras traduções de Erasmo de Rotterdam. É autor da obra *Paradoxa*. Aqui, como em muitos lugares, vemos a influência que Bloch exerce sobre Lukács e vice-versa, pois este, depois de muitos anos, retomara a discussão sobre a necessidade da heresia completa e escreverá um pequeno texto intitulado *Aus Sebastian Francks Paradoxa* (1936).

7.3 Aliócha, o revolucionário

Para Lukács, os únicos personagens que se equiparam a Aliócha são Mýchkin e Sofia. No interior d’*Os irmãos Karamázov*, ele guarda uma peculiaridade estranha e, não obstante, penetrante à alma de todos os homens e mulheres que o circundam. “Sim, todos gostavam desse rapaz onde quer que ele aparecesse, e isso desde sua tenra infância” (IK, p. 35). A descrição de Aliócha nem por um instante se faz no registro psicológico, a força de sua personalidade está elencada a uma convicção sem polêmicas com o mundo normativo, fato que contribui para nele não haver melancolia de ordem subjetiva, talvez preocupações que não é senão com o outro. Um rapaz de ideias que só acabou no mosteiro porque dentre todas as oportunidades que lhe agradou nenhuma pode suplantar a força da espiritualidade de Zóssima. Com uma estrutura individual, dinâmica e aberta, unindo-se a tudo e a todos na província, Aliócha como todas as personagens de Dostoiévski se mantém sempre disposto a pôr à prova tudo que traz consigo e, apesar de crer em milagres, é, segundo o próprio narrador, uma das figuras mais realistas da obra.

É essa a estrutura de Aliócha, cuja ação avança, em toda parte, através do labirinto de personagens, ideias e diálogos. Ele nunca demonstra suas convicções por meio de teorias abstratas, mas por meio da ação; não faz de seu pensamento uma busca pela realidade das coisas, mas o confronta com os antagônicos posicionamentos de seus irmãos, de seus amigos e das crianças, em suma, é a realidade de sua alma quem dita o seu posicionamento e é entre seus iguais que ele pode definir sua decisão.

Já dissemos, via Lukács, que Aliócha é um homem de bondade. É evidente que no seu desenvolvimento essa peculiaridade manifesta-se com suficiente profundidade por todos os lados: “de sorte que o dom de infundir um amor especial por si nos outros estava nele, por assim dizer, em sua própria índole, em forma natural e espontânea” (IK, p. 35). Aqui isso é apenas uma forma de expor o que se demonstra por toda obra; Aliócha ultrapassa toda perspectiva do conhecimento lógico – euclidiano, segundo Ivan – e o que é impossível para ela em Aliócha já é uma realidade.

Resulta de sua perspectiva ampliada a quebra das referências ao mundo normativo, tanto o milagre quanto a realidade confluem em suas ações que só a ele são possíveis devido à falta de compromissos formais com o mundo jeovista. Aliócha não tem nenhum compromisso com o mundo burguês, deste ele procura acercar-se com a forma da bondade que lhe é natural com natural intuito de servir os outros. O seu

pensamento é sempre o do outro e, por isso, Aliócha se põe além da trivialidade cotidiana. No ideal que carrega está a imagem de Cristo, que se afigura como único modelo possível para vencer as forças poderosas do mundo normativo e seus asseclas.

É precisamente o posicionamento naturalmente anti-trivial que constitui o último critério de seu caráter; não se trata de uma convicção abstrata, mas de uma convicção que já é em si mesma a realidade vivida pelo jovem moço. Do mesmo modo, o caminho contraposto a todos os demais, expressa precisamente aquilo que Lukács alcunhou de bondade, que se posiciona ao lado de todos os sentimentos por ele transmitidos. Aliócha não era tacanho, muito menos grosseiro e, mesmo assim, preferia seguir a sua intuição a trocá-la por uma verdade lógica. Não apenas o beijo que dá em Ivan, após a parábola de “O Grande Inquisidor” dá testemunho disso, como também seu diálogo amistoso com Kólia revela um erudito igual aos seus irmãos.

Aliás, a afinidade de Aliócha com *os colegiais* subentende evidentemente uma peculiaridade totalmente nova e se coaduna com a perspectiva lukacsiana da infantilidade. Aquinem o personagem, nem sua bondade, nem sua infantilidade cabem nas tipologias do tradicional romance europeu; o aspecto autobiográfico é o que menos importa e a solidão da alma contra todo o mundo hostil, em Aliócha, não existe mais. Por isso, como Lukács, Bakhtin se deu conta de que “comparada a obra desses escritores, a obra de Dostoiévski pertence a um tipo de gênero totalmente diverso e estranho a eles” (PpD, p. 115).

O círculo de conexões que Aliócha faz e os acontecimentos que daí sucedem não é determinado ou limitado nem pela idade de seus personagens e nem pelo nível social que eles ocupam. Aliócha nada exclui de sua vida e, sob a ordem do padre Zóssima, segue adiante, de modo imediato e intuitivo, com uma inspiração que lhe permite equilibrar-se sob os mais diversos acontecimentos. É interessante notar a maneira pela qual a relação amorosa entre Aliócha e Lise se desenvolve de maneira totalmente estranha e guarda algo de misterioso por trás.

Por esses dias deixo o mosteiro para sempre. Ao sair para o mundo precisarei me casar, eu sei disso. Foi assim que ele me ordenou. Quem eu vou encontrar melhor do que você... E quem, além de você, vai me querer? Eu já ponderei isso. Em primeiro lugar, você me conhece desde menina, em segundo, tem muitas faculdades que me faltam totalmente. Você tem uma alma mais alegre que a minha; e o principal, você é mais pura do que eu, eu já pensei muito, muito nisso... Ah, você sabe, só que eu também sou um Karamázov. Pouco importa que você ria e brinque e ria de mim também; ao contrário, ria, fico muito feliz... No entanto você ri como uma menininha, mas pensa em si como uma mártir... (IK, p. 302).

O diálogo entre os dois apaixonados não constitui propriamente uma cena de amor trivial. Não se vê nele aquela ardência juvenil, nem uma tábua de salvação constituída pelo amor nutrido; pelo contrário, sente-se uma frieza talvez, jesuítica, talvez plenamente infantil. A união entre as duas almas não tem sua importância como fim de uma união matrimonial, mas aparece aqui apenas como um meio para fins misteriosos e mais elevados. Ademais, a facilidade e o despojamento com o qual Aliócha beija Lise assinalam a infantilidade e a falta de importância que tem o caso; nos romances tradicionais, isso se derramaria por páginas e capítulos inteiros, ao passo que em Dostoiévski isso se assemelha a uma brincadeira de criança com um fundo totalmente imprevisível e sério.

Não é mero acaso que Lukács tenha observado o seguinte: “Dostoiévski nunca deu forma a um matrimônio. Ou falha (ou vence) um grande amor” (AsD, p. 19). Aqui, a estrutura institucionalizada é indiferente a todos os casais que povoam o mundo do escritor russo. Em Aliócha, a característica infantilizada, como aborda o tema, supera as tradicionais maneiras decorosas ou não e torna sua própria cena com Lise risível. O caráter irônico aqui não é mais um peso e o riso torna-se leve, acentuando aquela característica dada por Adorno e Horkheimer ao analisarem o riso liberto: “Se o riso é até hoje o sinal da violência... ele não deixa de conter o elemento contrário: com o riso, a natureza cega toma consciência de si mesma enquanto tal e se priva assim da violência destruidora”²⁰⁴. Podemos afirmar que, para Lukács, o caráter risível e infantil de Aliócha já é uma privação e uma superação da violência destruidora do mundo normativo.

Por esses e outros motivos, para Lukács, o que torna a personagem de risível é justamente a sua contraposição ao mundo normativo do espírito objetivo. A maneira que as personagens agem, sua falta de compromissos, sua lógica contrária à normalidade, não lhes servem apenas como roupagem, mas como forma de ação, maneira de pensar e refletir sobre as ideias últimas da humanidade e, então, ir até o fim. A alma de Aliócha não é um mistério para si mesmo e, ao mesmo tempo, é reconhecida por todos aqueles que fazem parte de seu mundo.

Aliócha, ao ser concebido como homem da bondade nas reflexões de Lukács, apresenta-nos uma característica absolutamente contrastante a todos os tipos de personagens; seu ser infantil traz consigo uma nova problemática não alinhada à forma do romance tradicional; a ação heróica rápida centra-se em pontos de profundas crises,

²⁰⁴ ADORNO E HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. São Paulo: Zahar, 2007, p. 69.

fazendo com que o instante vivido por todos num simples diálogo – como entre Aliócha e Ivan, ou ainda entre Dmítri e Aliócha – concentre todo o tempo do mundo e da história humana.

Convém notar o profundo papel das crianças elaborado n’*Os irmãos Karamázov*, o que elas prefiguram e qual o sentido que suas ações obtêm. Para Lukács, é de fundamental importância no que concerne sua ética de revolucionário. Já observamos, e esperamos que com algum cuidado, a característica do infantil, resta observar sua profunda sedimentação ética para Lukács: em primeiro lugar, é preciso ressaltar que, enquanto Ivan era homem do isolamento, Aliócha é homem de ação e da comunidade. Em síntese, para Lukács: o novo homem.

Os possíveis desdobramentos que Lukács retira dessa conclusão ultrapassam em muito a discussão meramente estética. Observamos por vezes uma silhueta ainda em formação daquilo que pouco depois constituiria seu passo rumo à revolução. N’*As Anotações*, Lukács estabelece uma espécie de hierarquização dos heróis de Dostoiévski, chamando bastante atenção para as reflexões que faz acerca do terrorismo populista na Rússia. Do mesmo modo, sabemos que Lukács era grande conhecedor da cultura e do mundo russo, e não devemos duvidar que as raízes da revolução de Outubro estejam centralizadas de maneira embrionária nas acaloradas discussões e ações desesperadas vividas já à época de Dostoiévski. É bem provável que o escritor russo se sentisse profundamente implicado com o populismo, uma vez que apelava desde os anos de 1840 para que os jovens intelectuais retornassem às suas origens e fosse ter no povo russo e no mundo camponês sua formação. Ora, foi justamente isso que os populistas fizeram.

Entretanto, pensar Aliócha como um jovem populista não é apenas reduzi-lo como também equivocar-se, certamente que a figura dos populistas assenta-se melhor em Rakítin e Smierdiakóv do que no rapaz da bondade e amigo das crianças. Aliás, é sob esse aspecto que essa personagem de Dostoiévski para Lukács ganha destaque; com sutil perspicácia Lukács, de um ponto de vista pouco privilegiado no que se refere documentos sobre a vida e discussões sobre a obra de Dostoiévski, percebe a formação em estágio embrionário do futuro revolucionário nas crianças e sobretudo em Aliócha. Reiteramos que o aspecto bondoso, infantil e a ação empreendida por Aliócha, para Lukács, já é a expressão de um novo homem para um mundo novo.

Talvez, o momento de maior tensão n’*Os irmãos Karamázov* esteja concentrado no julgamento de Mítia. Nele não apenas caem as máscaras de todos – inclusive da schilleriana Catierina – como também a alma de todos os envolvidos fica inteiramente

expostas para a província²⁰⁵. Ivan, que nutria sincero desprezo pela humanidade, agora se coloca no seu mesmo patamar; Grúchenka, livre e viçosa, encontra seu sentido na entrega de sua vida para Mítia – tal como Sofia, que segue Raskolnikóv; Mítia se arrepende profundamente dos seus erros de outrora e disso despende uma atitude nova frente à realidade de sua alma; Smierdiakóv ao ler o livro dos exemplos de santos se arrepende por tudo e se mata. Aliócha, contudo, permanece o mesmo durante o julgamento, embora este seja pesaroso e, do ponto de vista do mundo jeovista, seja fundamental; sua infantilidade e sua bondade o mantêm sereno e convicto da inocência de seu irmão, a despeito das centenas de teses e provas que apontam o contrário.

Há em seu comportamento algo de ingênuo e ao mesmo tempo arguto; a convicção da inocência de Dmítri é a prova cabal de que sua completude e intuição vençam toda a lógica do mundo normativo desenvolvido pelo espírito objetivo. Primeiro, observa-se um total desapego ao mundo normativo; segundo, Aliócha começa a subverter a ordem existente e é ele e nenhum outro quem poderá fazê-lo. Enquanto a tranquilidade guarda todos os aspectos da ação, desde o seu testemunho até a tranquilidade como age na trama do julgamento, algo começa a florescer em Aliócha, algo que está semeado em sua alma durante a obra inteira, a saber: a total indiferença com a lei mundana e o mundo normativo.

Para Dmítr, sua situação frente à prisão só poderá ser resolvida com o aval do irmão mais novo. E, como sabemos, seu irmão não só apoia sua resolução de fuga como ainda seria capaz de ajudá-lo e subornar para isso. O discípulo de Zóssima está agora pronto para subverter uma ordem que se asseverou injusta com Dmítri e, para evitar a injustiça, mostra-se capaz de tudo.

Entretanto, o quadro mais profundo, que expressa a força do homem da bondade é revelado no enterro de Ilíuchetchka; o *pathos* da passagem se centra na incomensurável dor de Sniequiróv – pai de Ilíúcha; a grandeza, na forma como as crianças interagem umas com as outras.

Kólia, ao ver Aliócha, adianta-se aos demais e pergunta: “seu irmão é inocente ou culpado?”, ao que sem demora Aliócha responde: “meu irmão é inocente!”. O menino então exclama: “pois então ele vai sucumbir pela verdade como uma vítima inocente...”

²⁰⁵ Catierina Ivanóvna, que representa, segundo Lukács, a personagem Schilleriana por excelência, e cuja característica aristocrática muitas vezes lhe encobre os sentimentos, acaba por ceder no tenso e lancinante julgamento de Mítia (IK, p. 891): Catierina Ivanóvna teve um ataque de histeria. Gania alto, soluçava, mas não queria sair, esperneava, implorava que não a retirassem, e, súbito, gritou para o presidente:

– Eu devo dar mais um testemunho, imediatamente... imediatamente!

mesmo que ele esteja liquidado, está feliz!”, Aliócha, seguido por certa estupefação e interrompido por Kólia, que encerra: “Ah se um dia eu pudesse me sacrificar pela verdade!” (IK, p. 987-88).

Ora, se perguntarmos o que essa cena, estranha a qualquer cena do romance europeu ocidental, guarda consigo? Talvez várias hipóteses surjam e uma das mais impressionantes é a de Lukács: o sacrifício pelo bem da verdade é uma máxima compactuada pela sociedade dos meninos, assim, temos aí uma fúnebre reunião de crianças que, para o filósofo húngaro, era o êxodo do mundo da completa pecaminosidade.

De fato, não é monopólio de Lukács a ideia de conceber Aliócha como um revolucionário²⁰⁶. Infelizmente, Dostoiévski morreu sem poder concluir a segunda parte d’*Os irmãos Karamázov*, mas deixou muitas indicações na forma de ação de Aliócha que contribuiriam para muitas especulações acerca de seu futuro destino. Tais especulações vão desde um Aliócha que no futuro assassinaria o Czar²⁰⁷ até um líder revolucionário, mas o que elas guardam em comum é a novidade que essa personagem representa para a história da narrativa. Ademais, se isso permanece uma especulação para crítica, em Lukács e no estudo por nós proposto, desde o início ela é evidente em suas reflexões.

No mundo das crianças, o novo verte junto à aurora, qual significado isso teria. Para Dostoiévski, permanece uma incógnita e, diga-se de passagem, uma das mais atraentes no mundo da literatura. Sob a pedra que Iliúcha se encontrava com seu pai, Aliócha e os doze meninos fazem um juramento e funda-se uma aliança cujo significado cristão e milenarista foi a nosso ver, plenamente captado, ainda que de maneira fragmentária n’*As Anotações*, e de maneira consolidada n’*A teoria do romance*.

Não há dúvida que, no limite circundado por uma discussão estética, Lukács foi um dos primeiros a entender muitos aspectos peculiares da obra de Dostoiévski, que mais tarde seriam profundamente observadas por diversos críticos da literatura. Comprendemos, entretanto, que o arsenal teórico e angustiada de Lukács para dar uma resposta efetiva contra o mundo normativo e fazer saltar uma ética para além deste, era ainda insuficiente. Assim, sua ida para a revolução e sua profunda e profícua aproximação com o marxismo foi o ato final de um gesto que encerraria e solucionaria o seu anseio e a sua luta por um mundo cuja alienação e a falta de sentido não fossem imperantes. Só

²⁰⁶ Bakhtin (2013); Lowy (2008); Machado (2004); Karadi e Vezer (1985); Keller (1984); Frank (2007) entre outros.

²⁰⁷ FRANK, 2007, p. 711-847.

com a revolução, portanto, Lukács pode enfim vislumbrar uma saída que não fosse individual e que, para ele, já estava expressa na obra de Dostoiévski. Se realmente isso foi possível com a revolução, para nós, constitui objeto de outra discussão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se examinarmos o percurso até aqui feito, observamos como a forma do romance para Lukács implica profundas mudanças ocorridas no espírito humano. Numa cadência sem linearidade, para não dizer caótica, é a psicologia do herói romanesco que acentua o demonismo cá evidente pelo abandono de Deus do mundo e de qualquer substancialidade. As buscas de Lukács lhe permitem ver com clareza dorida que sob os subterfúgios do mundo burguês, o sentido imanente da vida, não mais penetram a realidade. No âmbito de contradições pungentes, isso, entretanto, não impede o herói do romance, ou como dizia Hegel, o herói da epopeia burguesa, de se insurgir contra o mundo sem sentido e traçar o escopo da obra a partir de sua individualidade.

Temos então um tipo de herói negativo, que, contrariamente ao herói da epopeia grega, precisa se voltar para sua interioridade e negar o mundo que o circunda. Assim, tal como o demônio, esse herói conhece o que é essencial e verdadeiro, aquilo que pode indicar um sentido para além da trivialidade a que o mundo se converteu. A fuga para o interior da alma e a negação desse mundo, exhibe que nele a putrefação de uma vida sem sentido é desmascarada e posta à prova. Além disso, no romance europeu, com o herói europeu, nada no horizonte aponta que uma transformação desse mundo sem sentido possa ser possível.

É somente com Dostoiévski que o horizonte de mudança torna-se possível. Os heróis de Dostoiévski representam um tipo novo de personagens que ignoram a noção individualizada de negação, trata-se antes de uma transição para a comunidade fraterna de homens livres. Desse modo, a superação dos heróis dostoiévskianos n'*As Anotações* é possível pela união que estes estabelecem com a comunidade que evidencia uma acentuada transição no mundo russo. O percurso que vai dos romances europeus ocidentais até a obra dostoiévskiana é marcado pelos momentos fulcrais das reflexões de Lukács, que tenta abarcar os momentos mais importantes da história do pensamento e da cultura humanos.

Toda a expressão das análises de Lukács, desse modo, engloba os momentos de mudanças e crises das formas literárias, e, em especial n'*As Anotações*, das transformações ocorridas no espírito ocidental. Para Lukács, a mudança se instituiu à margem de todo processo europeu ocidental, que naufragou nos problemas evidenciados pela alienação do mundo burguês, e só em Dostoiévski ocorre uma alteração de

proporções enormes estética e eticamente. Assim, para nós é evidente que o pensamento de Lukács buscava entender o processo revolucionário a partir do ponto de vista de uma ética revolucionária que renegaria radicalmente as concepções do mundo normativo e mudaria a marcha do espírito ocidental. Vale ressaltar, no entanto, que Lukács anteviu essa mudança na nova forma literária de Dostoiévski, o que assinala o caráter profético de suas conjecturas.

As personagens dostoiévskianas imbuídas de princípios adversos aos dos personagens europeus, nem por isso deixam de naufragar no caos; elas são personagens em transição para um novo mundo e nisso reside sua característica pouco serena. A revolta de Ivan contra Deus é marca característica da instabilidade gerada pela transição. O pano de fundo de uma relação com as forças conflitantes da Rússia periclitante e monarquista chegam a uma tensão atroz no interior da obra de Dostoiévski. Por todos os lados, para Lukács, o parricídio não marca aqui um acontecimento individual no interior de uma família, mas tem muito mais em comum com a própria morte do Czar. E aqui é preciso superar a interpretação freudiana sobre o parricídio em Dostoiévski para se ter clareza do que estava em jogo; não é um problema meramente psíquico do autor, mas, sim, toda uma cultura, sociedade e nação que estão em jogo com a morte de Fiódor.

O irmão mais velho de Ivan, Dmítri, já é um tipo mergulhado na vida viva e na comunidade. Um tipo aberto a um mundo novo que só surgira com o reconhecimento dos erros da própria humanidade, que não tem mais nada a perder senão os próprios grilhões. A estrutura do caos e da doença moral de Dmítri o acompanha até o fim, é somente quando ele se arrepende profundamente de seus erros e está disposto a pagar por eles que o novo se efetiva e todos os outros heróis imbricados com o valente Mítia acabam por mudar a concepção de vida e mundo.

Aliócha, o mais novo dentre os irmãos, por sua vez, cumpre o papel de uma espécie de demiurgo dos novos tempos. Com sua bondade, desmonta todos os castelos erigidos pela vida burguesa. Sua ação inapelavelmente diferenciada não estabelece acordos a não ser com aquilo que traz na alma e quer efetivar no mundo. O estranho aprendiz de Zóssima, cuja estranheza é atribuída pelo aspecto original que está sob seu monopólio no interior da obra, é a representação do novo homem, do tipo revolucionário que está disposto a entregar sua própria vida à comunidade. No mundo infantil de Aliócha tudo está pronto para abraçar o sujeito. Na comunidade das crianças o mundo novo se fundamenta, tal como a Igreja de Cristo, sob uma pedra e a despeito do que o mundo

burguês possa fazer com essas crianças, o não esquecimento – tal como o marujo de Ulisses – da aliança que fizeram constitui para eles o sentido real da vida.

Foi assim que Lukács conseguiu detectar a profunda diferença existente entre a forma dostoiévskiana e a dos romances europeus ocidentais. Diferença essa que, durante nossa jornada, foi enfaticamente assinalada. O problema, entretanto, reside no fato de que olhando de nossa atual situação histórica, é possível considerar que a forma dostoiévskiana não teve precedente direto, pelo menos em relação às categorias esboçadas n'*As Anotações*. Do mesmo modo, a revolução foi traída e infelizmente sob o seu estandarte foram cometidos os piores desastres para a literatura russa e para uma cultura que floresceu demasiadamente durante o século XIX. Além disso, obras como as de Joyce, Proust ou Kafka são mais próximas do romantismo da desilusão do que de qualquer outra coisa. No entanto, foram poucas as vezes que Lukács se referiu a esses autores, sua literatura era a do século em que nasceu – XIX. Analisar essas novas e belíssimas obras, escrever uma nova teoria sobre o sobrevivente romance, pensar nas obras que foram produzidas ao longo do século XX e agora no XXI constitui, portanto, um oceano de reflexões que somente um espírito audaz como era o de Lukács pode empreender. Infelizmente esses espíritos atualmente rarearam...

BIBLIOGRAFIA.

ADORNO E HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. São Paulo: Zahar, 2007.

ALIGUIERI, D. *A Divina Comédia*. Rio de Janeiro: Garnier, 1910.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BALZAC, H. *Ilusões Perdidas*. São Paulo: Penguin Classic's / Companhia das Letras, 2011.

BERGSON, H. *O Pensamento e o Movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BENJAMIN, W. *Rua de mão única: Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLOCH, E. *Thomas Münzer: teólogo da revolução*. Madrid: Ciência Nueva, 1970.

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CERVANTES, M. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Casa Editorial Sopena, 1940.

COMETA, M. *Postfazione* In: _____. Dostoevskij. Milano: SE, 2000.

CORBIN, A (org.). *História do cristianismo: para compreender melhor nosso tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DOSTOIÉVSKI, F. *Crime e castigo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. *O Adolescente*. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. *O idiota*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Os irmãos Karamázov*. São Paulo: Ed. 34, 2012.

EAGLETON, T. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

FRANK, J. *Dostoiévski: sementes da revolta*. São Paulo: EDUSP, 2008.

- _____. *Dostoiévski: os anos de provação*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- _____. *Dostoiévski: o manto do profeta*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- FREDERICO, C. *Lukács, um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997.
- GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GOETHE e SCHILLER. *Correspondência (1794-1803)*. São Paulo: Hedra, 2010.
- HEGEL, G. W. F. *A Fenomenologia do Espírito*. Rio de Janeiro: Loyola, 2012.
- _____. *Cursos de Estética*, volume I. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP) 2001.
- JACOBSEN, J. P. *Niels Lyhne*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- JAEGER, W. *Paideia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- JAMESON, F. *Marxism and Form*. New Jersey: Princeton, 1974.
- KELLER, E. *Der junge Lukács: Antibürger und wesentliches Leben Literatur- und Kulturkritik 1902-1915*. Frankfurt am Main; Sandler, 1984.
- KIERKEGAARD, S. *O Conceito de Ironia, constantemente referido a Sócrates*. 3. ed. Trad. Álvaro Valls. Bragança Paulista: São Francisco, 2006.
- _____. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- LENIN, V. I. *Que fazer? A organização como sujeito político*. São Paulo: Martins, 2006.
- LOWY, M. *Georg Lukács: From Romanticism to Bolchevism*. London, NLB 1979.
- _____. *Romantismo e messianismo: ensaio sobre Lukács e Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2008
- LUXEMBURGO, R. *Reforma social ou revolução*. São Paulo: Global Editores, 1986.
- LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Editora 34 2009.
- _____. *El alma y las formas*, México: Editorial Grijalbo, 1985.
- _____. *El joven Hegel*. Barcelona: Grijalbo, 1970.

- _____. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Selected Correspondence 1902-1920*. Nova York, Columbia University Press, 1986, p. 264.
- _____. *The Theory of the Novel*. Londres: Merlin Press. 1971
- MACHADO, C. E. J. *As formas e a vida: estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*. São Paulo: UNESP, 2004.
- MACEDO, J. M. M. *Posfácio do tradutor*. In: LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- MARTINS, Willian Mendes. *A presença de Kierkegaard na teoria do romance do jovem Lukács*. 2012. 107 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2012.
- MARX e ENGELS. *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MÉSZAROS, I. *O conceito de Dialética em Lukács*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- _____. *Para Além do Capital*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- MÜNSTER, A. *Utopia, Messianismo e Apocalipse Nas Primeiras Obras de Ernst Bloch*. São Paulo: UNESP, 1997.
- NIVAT, Georges. *Elementos milenaristas na revolução Russa*. **SciELO: estudos avançados**. São Paulo, v. 32, n. 12, p.57-68, dez. 1998.
- PACHUKANIS, E. B. *Teoria Geral do Direito e Marxismo*. São Paulo: Ed. Acadêmica. 1988.
- ROIO, M. (org). *Gyorgy Lukács e a emancipação humana*. São Paulo: Boitempo. 2013.
- SCHILLER, F. *Cartas sobre a Educação Estética do Homem*. São Paulo, Iluminuras, 1995.
- SCHILLER, F. *Don Carlos – infante de Espanha*. Malaga: Libreta universal, 1869.

SCHUCK D. *Einführung in das Phänomen der Verdinglichung bei Georg Lukács und Theodor W. Adorno*. Verlag, 2008.

SCHWARZ, R. *O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

SILVA, A. A. O lirismo em György Lukács. *Kriterion: Revista de Filosofia*. Belo Horizonte, v. 50, n. 119, jun. 2009.

_____. O símbolo esvaziado: a teoria do romance do jovem György Lukács. *Trans/form/ação*, Marília, v. 29, n. 1, jun. 2006.

TERTULIAN, N. *Georg Lukács: Etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: UNESP, 2008.

TURGUENIÉV, V. *Pais e Filhos*, São Paulo: editora 34, 2010.

WERLE, M. A. *A poesia na estética de Hegel*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005.