

A autonomia da obra de arte no jovem Lukács

Arlenice Almeida da Silva¹

A questão da autonomia da arte, enunciada com clareza pelo idealismo alemão no final do século XVIII e sustentada em múltiplas formulações pelo pensamento dito romântico – com os conceitos de gênio, finalidade sem fim, desinteresse, contemplação, entre outros –, sofre transformações e questionamentos no final do século XIX.

As ambigüidades da noção de autonomia estética que marcam a modernidade artística desembocam em antagonismos entre manifestações que defendem formas puras e as que privilegiam a heteronomia da arte, ou seja, as relações que ligam a arte a outros aspectos da cultura em um dado momento histórico. O tema da autonomia continua, contudo, central para uma modernidade que se propõe romper com os modelos e convenções do passado e pensar uma nova relação entre arte e vida.

Ao diagnosticar as rupturas provocadas pela modernidade, a estética do jovem Lukács procura situar-se no entrecruzamento de várias filosofias que pensam o problema do ser a partir das manifestações da arte. O ponto de partida é o ensaio sobre Novalis (1907), posteriormente agrupado no livro *A alma e as formas* (1911), e a *História do drama moderno* (1912). Em seguida, o autor elabora sua primeira tentativa teórica sob o título *Filosofia da arte* (1912-1914) e, por fim, elabora a *Teoria do romance* (1916) e *A estética de Heidelberg* (1916-1918).

Para o autor, fazer filosofia significa fazer filosofia da arte, ou seja, pensar o problema da forma artística em todas as suas dimensões. Se para os antigos a reflexão sobre a arte estava fundada, grosso modo, na pesquisa do bem e da verdade, em Lukács a estética é pensada nos quadros teóricos da modernidade, isto é, a partir de questões formais referentes à constituição interna da própria obra de arte, e na autonomia que a obra reivindica para si.

Nestes estudos, em sua maioria fragmentados e redigidos na forma de ensaios, Lukács estabelece um diálogo não só com o cerne do Idealismo Alemão e com o Romantismo (Kant, Fichte, Schelling, F. Schlegel, Novalis, Hegel), mas também com a fenomenologia de Husserl e o existencialismo de Kierkegaard, sem falar da presença latente de Nietzsche.

Ao situar a cisão entre entendimento e vida como o problema contemporâneo da arte, Lukács articula uma estética, segundo Lucien Goldmann, pautada por uma “síntese entre um estruturalismo mais ou menos fenomenológico de matriz husserliana e um kantismo trágico”. Da primeira corrente fenomenológica, tendência marcante na escola de Fribourg-am-Brisgau, que influenciara Lukács, sobressai o conceito de “essência como estrutura significativa” ou de “forma significativa”. Do kantismo conflui o método, na medida em que a reflexão conceitual do autor parte do procedimento crítico, ou seja, de uma consciência que pensa os limites do conhecimento, e, radicalizando, afirma a opacidade e a impossibilidade de dizer uma verdade absoluta sobre o mundo.

Da confluência entre estas duas tendências desponta uma Estética que parte da consideração de uma obra particular, tomada como necessária, ou seja, à qual é atribuída um valor universal: a obra é um julgamento de valor, uma escolha ética, isto é,

¹ Professora de Estética e História da Arte no Departamento de Filosofia da Unesp. Doutorou-se em Filosofia pela USP com uma tese sobre Georg Lukács e o romance histórico. Autora, entre outros, de *As guerras da independência* (Ática).

a busca de uma ordem e de uma harmonia em uma forma, a partir de uma subjetividade. O kantismo trágico, portanto, refere-se a uma verdade instável fundada a partir destas formas particulares, problemáticas e dissonantes, e, no entanto, formas significativas, pois apontavam dialeticamente para essa ruptura insuperável entre o homem e o mundo.

Uma leitura apressada pode demonstrar que não há linhas de continuidade entre estes ensaios de juventude e a sua produção madura, leia-se marxista. Contudo, a reflexão de juventude surpreende pela envergadura conceitual e antecipação de conceitos sobre a modernidade, e por constituir-se em uma reflexão inaugural que, de forma marcante, influenciou o pensamento estético do começo do século XX. E de uma forma tão decisiva de modo a continuar ecoando posteriormente, tanto em sua obra madura, como na de outros autores que, como Adorno, partem deste quadro conceitual e histórico.

Para o jovem Lukács, uma estética deve partir do seguinte dado: “as obras de arte existem”, para em seguida interrogá-las criticamente – “como elas são possíveis?” Se a pergunta decorre da problemática kantiana, o ponto de partida é também fenomenológico no sentido de propor uma investigação que almeja “dar voz ao objeto”, ou seja, Lukács adota o ponto de vista metodológico de que uma estética só pode ser edificada sobre o fato da existência efetiva das obras de arte.

Segundo ele, a estética pós-kantiana continuou ou deduzindo uma metafísica do belo ou partindo da análise do comportamento dos homens em relação ao belo; ou seja, **ao passar largo da obra** permaneceu concentrada no conceito de belo. Para Lukács, mesmo as estéticas forjadas por artistas ou pesquisadores próximos ao “fazer” artístico, como Alois Riegl e Konrad Fiedler, caíram no “estetismo”, na acentuação dos traços psicológicos do artista, isto é, numa forma de “esoterismo de ateliê” – e, portanto, também não explicaram as obras.

Privilegiando a face constitutiva e a estrutura particular da obra de arte, com seu caráter fático, material, puro artefato, e, no limite, absoluto e não o conceito de belo, Lukács observa que se de um lado o mérito de Kant foi reconhecer claramente “o caráter qualitativamente incomparável e, portanto, incomunicável da sensibilidade passiva”, de outro lado, sua estética fundamentou-se no conceito de juízo de gosto como *sensus communis*, ou seja, em um instrumento de mediação entre o mundo das normas e o das experiências vividas.

Dito de outro modo, mesmo que a definição kantiana afirme o “gosto” como uma “representação dada universalmente comunicável, sem a intervenção de um conceito”, os seus pressupostos são de ordem lógica, ou seja, sua comunicabilidade é garantida pelo fato de que se trata de um comportamento que deve ser comum a todos; nas palavras de Kant, “as condições subjetivas da possibilidade de um conhecimento em geral” (Kant, 1993, p. 61). De modo que, para Lukács, a solução racional de Kant pacifica a ambigüidade e a incomunicabilidade da representação estética na “figura do ajuizador que participa de uma dada comunidade de experiência”; mas, no limite, por meio do assentimento de todos, o que se salva é um comportamento lógico, e não estético como pretende Kant.

O que, para Lukács, transforma o argumento kantiano em um círculo vicioso: a comunicabilidade universal deste comportamento, que indica a pressuposição em cada um, é demonstrada pela forma judicativa da expressão – “isto é belo” – que repousa em pressupostos lógicos, necessariamente universais e unívocos. Ou seja, o valor universal daquilo que Kant nomeia juízo estético, não podendo repousar na relação imediata com a obra de arte, só pode fazê-lo em uma base lógica. “Em virtude da identificação operada entre o “comportamento estético” e o juízo sobre ele, Kant pôde atribuir uma comunicabilidade universal ao comportamento” (Lukács, 1981, p. 31), mas ao preço de abandonar a esfera da realidade vivida.

Reconhecendo os elementos positivos da crítica kantiana, Lukács, contudo, acrescenta uma dupla negação: em primeiro lugar, a arte refere-se ao vivido, mas não é expressão dele; em segundo lugar, ela não é a forma perfeita e harmoniosa da comunicabilidade entre os homens, a mais pura e mais intensa, como defendiam Schelling, Hegel e Schopenhauer. Em função dessas duas negações, trata-se de estruturar uma estética imanente à obra de arte e não transcendente, ou dependente de uma esfera unívoca, homogênea, determinada por máximas e valores.

A fenomenologia luckacsiana designa, pois, menos um processo que se dá no plano da consciência, como em Husserl, e mais um processo de matriz hegeliana na medida em que se orienta entre o sujeito e seu outro, entendido aqui como a obra de arte. Por isso, é, sim, no domínio da forma da obra que o problema deve ser observado. Aliás, o conceito de forma deve muito a Leo Popper e suas reflexões sobre a arte de Pieter Brueghel.

“A Estética deve ser imanente, mas a forma transcendental” (Lukács, 1981, p. 78). O que significa tal proposição? Em primeiro lugar, Lukács opera com uma tríade de conceitos: “forma pura”, “forma transcendental” e forma “pura reencontrada”. A forma pura é homogênea, estática, dotada de unidade; já a forma transcendental é marcada pela tensão entre sentido e unidade, momento de formalização da realidade vivida. Ora, o conceito de forma pura não é original de Lukács, mas de matriz romântica. Contudo, os românticos, ao falarem em “forma pura”, referiam-se à força motriz do processo criador; ou seja, a um processo que deslocava o acento da obra para uma unidade transcendental que se realizaria no sujeito criador – uma espécie de “graça” que lhe advém: a “graça do acabamento de uma harmonia preestabelecida que se manifesta nele” (Lukács, 1981, p. 148).

Ora, o que é apresentado como sendo uma graça é para Lukács necessário à obra; no lugar de realizar a síntese da obra exigida pelos românticos, o trabalho técnico na obra significa para Lukács que o artista domina o trabalho, mas é também dominado por ele. O caminho que conduz à obra é marcado por uma certa resignação e renúncia do artista, isto é, pela superação da intenção do “querer artístico”, pela realização efetiva da obra. Ou seja, os problemas do artista não são os mesmos da obra; o artista é capaz de criar a obra, mas apenas poderá enunciar os meios de seu trabalho, jamais a obra nela mesma: a obra é uma exterioridade diferente daquilo que viveu o sujeito criador.

O terceiro termo, a “forma pura reencontrada”, indica o tornar-se visível da técnica, sua operação enquanto técnica: uma predominância do material na forma. A técnica, aqui, não está escondida, mas manifesta. Contudo, vale destacar que a técnica em Lukács não é normativa: não é técnica de composição, nem lições de como fazer arte.

Se na forma transcendental temos o campo da realidade utópica, na forma pura reencontrada temos a “realidade da obra”, idêntica à realidade empírica, mas diferente dela; objetiva e ao mesmo tempo utópica. O artista é quase um puro instrumento das leis imanentes da obra. O que significa que a obra realizada é marcada por uma dupla característica: uma dimensão imanente ligada à experiência vivida, chamada “peso do real”, e outra transcendente, ligada à utopia. Há, ao final do processo, um sentido utópico imanente à obra. Mas não se pode reduzir tudo ao domínio técnico, pois somente a “forma transcendental e jamais a forma pura pode liberar fora dela uma realidade” (idem, p. 150). Assim, dois afastamentos, chamados por Lukács de saltos, são necessários para a obra acabada: o salto da técnica à experiência e o da experiência vivida à técnica.

A Estética deve conter, sustenta Lukács, uma “ciência à parte” e não uma propedêutica à metafísica ou à filosofia da religião. É necessário que ela parta do pressuposto da sua irredutível imanência, possibilitando à obra de arte uma significação

própria e fechada sobre si mesma. É necessário romper com a idéia da comunicabilidade da obra. Em Kant, o juízo de gosto pode ser comunicado porque ele já abandonou a esfera da experiência vivida, orientado agora segundo um valor abstrato. Definitivamente, em Lukács, o juízo de gosto não pode ser identificado à experiência de gosto.

Mas, por outro lado, uma Estética não pode ser edificada exclusivamente tendo por base a experiência vivida do sujeito produtor. Daí decorre, para Lukács, o caráter paradoxal e único de toda obra de arte: a essência da arte reside na proximidade e na distância em relação à realidade vivida; a arte é um eterno “mal-entendido”, ou seja, ela visa a uma comunicação imediata marcada por um duplo mal-entendido, pois a obra resulta em comportamentos inadequados tanto entre o produtor e a obra como entre a obra e o receptor, o que torna possível e necessária a autonomia e imanência da estética.

Com um forte teor cético, o jovem Lukács sustenta que “o solipsismo é a expressão conceitual da estrutura interna da realidade vivida” (idem, p. 28). A impossibilidade de comunicar uma intensidade é apenas um indício da fratura do eu com o mundo, da percepção da cisão entre o interno e o externo que marca a modernidade. A arte não pode preencher esta lacuna, nem reconciliar pacificamente o homem ao mundo, pois, se os meios de expressão possuem um caráter flutuante, toda comunicação de experiência é um meio de expressão que se torna independente e recebe uma autonomia própria.

Lukács estabelece, assim, diferenças entre sujeito empírico e sujeito lógico, entre o sujeito da comunicação e o sujeito da recepção, enfrentando os dilemas de uma teoria da comunicação, especialmente a articulação entre signo e significado. Para ele, a arte confirma que tal articulação é marcada por uma “opacidade”, por uma dissonância constitutiva. É uma imanência impenetrável, “a miséria profunda e a solidão irredutível na qual se esconde o homem da realidade vivida” (idem, p. 28).

Com os conceitos de “dissonância”, “mal-entendido” e “novidade”, Lukács inaugura sua reflexão estética, penetrando no cerne do debate sobre a modernidade artística. Ele é um dos primeiros teóricos a utilizar o conceito de dissonância para descrever a produção artística moderna. A dissonância é, em suas palavras, “o *principium specificationis* da arte” (Lukács, 1981, p. 196). Trata-se de um “conceito relacional” que estabelece uma ligação entre a realidade vivida e a realidade utópica e que procura descrever o movimento pelo qual a experiência vivida pelo sujeito criador tende para a forma.

Na medida em que a experiência estética identifica-se com o processo de formalização e sua busca pela completude, Lukács radicaliza a idéia kantiana de autonomia ao afirmar que a arte é uma totalidade que se fecha sobre si mesma. A forma não obedece, portanto, às demandas do conhecimento lógico, nem por meio dela se conhecem as determinações da matéria, ou seja, a experiência vivida que lhe deu o impulso original. A forma configura, diferentemente, algo que não pode ser conhecido e que é ao mesmo tempo único; algo que não é comunicável. A forma “produz – diz Lukács – signos inadequados” (idem, p. 210).

Por outro lado, se a dissonância é o ponto de partida da reflexão é porque ela é uma realidade objetiva e não uma característica psicológica, mera subjetividade; ela é uma exigência objetiva da realidade. De modo que, se o elemento exterior é também decisivo na produção da obra, a estética deve afirmar o caráter histórico irredutível da obra de arte. “O conteúdo da dissonância é a experiência singular de um sujeito produtor, portanto, concreta e histórica” (idem, p. 169).

A obra de arte manifesta esse caráter paradoxal, é ao mesmo tempo temporal e atemporal, uma duplicidade que é o resultado de uma produção circunscrita e enraizada em um tempo e a um espaço, mas portadora de validade e efeitos universais. Ela possui ao mesmo tempo um caráter histórico e artístico, mas também há algo de irracional em

sua manifestação, um “mal-entendido” que lhe é constituinte; a arte fala e constitui-se, em suma, a partir de uma distância, de um “Hiatus” (*Abstand*).

A obra é temporal segundo sua gênese e atemporal pelo efeito que produz no sujeito receptor; um efeito independente do transcorrer do tempo.

A relação entre historicidade e atemporalidade na obra de arte é o tema que marcará toda a produção do jovem Lukács, bem como boa parte de seus escritos de maturidade, e é, por outro lado, o que singulariza sua reflexão diante da estética dita, *grosso modo*, romântica. Para Lukács, Schelling percebeu com profundidade, mais do que todos os românticos, que “toda obra é a eternização de um momento histórico determinado” – “que a obra sai do tempo e para ele retorna”: “ela arranca um instante do fluxo temporal lhe conferindo a perenidade do tempo” (idem, p. 220). Mas, enquanto os românticos ainda permanecem ligados a uma teoria platônica da arte, Lukács procura tirar outras conseqüências do procedimento formal da obra, de sua incontornável materialidade. Não só toda obra suscita um mundo novo, abrindo um campo vasto de possibilidades, como ativa um campo de negatividade, o “mal-entendido” na relação do eu com o mundo.

“A dissonância é a compreensão da realidade na perspectiva do *non-sense* afirmado na forma”. Há um *hiatus* constitutivo do mundo que se traduz na distância entre a realidade habitual e a realidade utópica. Contra a tendência “naturalista” que imagina poder imitar a realidade imóvel e “verdadeira”, o jovem Lukács insiste que o sujeito criador, e da mesma forma o receptor, vai deparar-se sempre com uma realidade que lhe é estrangeira, inalcançável e obscura. “A obra não é um prolongamento simples do processo de comunicação da realidade vivida; ela não é um puro meio de expressão, mas opera por um duplo movimento de distanciamento e aproximação desta realidade”.

Para Lukács, Friedrich Schlegel e Novalis teriam sido os primeiros a perceber o caráter paradoxal da criação artística, sua “face de *Janus*”. Contudo, ambos buscaram estabelecer no sujeito criador a possibilidade de um equilíbrio e de uma reconciliação entre realidade e mundo figurado. De modo que a essa visão harmoniosa da arte, presente em boa parte do pensamento romântico, Lukács contrapõe a opacidade e ambigüidade da arte; a arte como “ruptura na continuidade do vivido”. Sua *Filosofia da arte* afronta tal estado de coisas com uma concepção da criação que é um *non-sense* determinado: “a arte procede da perplexidade e do dilaceramento do sujeito contemplador em um mundo no qual as coisas são completamente heterogêneas entre si; no qual há apenas equilíbrios reflexivos, práticos e abstratos, entre o desejo de unidade e ordem e o mundo que pede uma explicação” (idem, p. 132).

No jovem Lukács que já começa a demonstrar que o sujeito transcendental é histórico, não há reconciliação entre arte e natureza, mas experiências históricas inadequadas: a obra é uma unidade de experiência individual imediata e de valor universal, mas que resulta em dissonância e mal-entendido. O que significa que a arte não é forma de expressão da subjetividade do artista nem a comunicação de um dado da realidade, mas uma forma de escapar ao solipsismo e à cisão; não há redenção na e pela obra e, portanto, não é possível, como em Schiller – leitor de Kant –, conferir um acento ético ao comportamento estético. Compreender a existência da obra significa adotar o procedimento crítico instaurado por Kant, ou seja, enfrentar as ambigüidades da nostalgia de uma comunicação adequada, unívoca e transparente; perceber como ela instaura comportamentos inadequados; e, em última instância, enfrentar a fratura entre conhecimento e vida, isto é, os limites e possibilidades da experiência.

REFERÊNCIAS

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

LUKÁCS, György. *Die Seele und die Formen. Essays*. Berlin: Luchterhand Verlag, 1971.

_____. *Heidelberger Philosophie der Kunst (1912-1914)*. Berlin: Luchterhand Verlag, 1974a.

_____. *L'Ame et les Formes*. Paris: Gallimard, 1974b.

_____. *Philosophie de l'Art (1912-1914)*. Paris: Klincksieck, 1981.