
ARTE, CRÍTICA E SOCIEDADE EM GEORG LUKÁCS E THEODOR ADORNO

ALEX ALVES FOGAL*

RESUMO

A proposta deste estudo é analisar as linhas gerais das teorias estéticas de Georg Lukács e Theodor Adorno. O objetivo é demonstrar que, apesar de se enquadrarem de modos bastante diversos na tradição da crítica marxista, suas perspectivas convergem em pontos fundamentais. Para isso, três pontos de discussão serão abordados: a questão da ontologia em suas teorias, suas concepções de obra de arte e a maneira segundo a qual compreendem a arte vanguardista.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria estética, crítica marxista, Georg Lukács, Theodor Adorno.

INTRODUÇÃO

Este artigo parte do pressuposto que é praticamente impossível pensar a tradição marxista nos estudos literários sem que se remeta, de alguma maneira, à tensão entre a perspectiva de Georg Lukács¹ e a de Theodor Adorno. Em muitos dos casos o debate chega a assumir tom passional e se envereda para acusações de cunho ideológico e político. Adorno, por exemplo, costuma ser cobrado pelos lukácsianos devido à sua suposta passividade perante a decadência da sociedade e por não ter assumido, dentro dos moldes de Lukács, uma atividade político-partidária mais ostensiva. Por outro lado, o filósofo húngaro costuma ser classificado pelos adornianos de dogmático, pois segundo entendem, há um esquematismo conceitual limitador em sua obra e, claro, pela possível aquiescência em relação ao stalinismo. Contudo,

* Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. E-mail: alexfogal@yahoo.com.br.

restringir a discussão a esses aspectos é perder de vista a importância das posições que ocupam dentro do campo do pensamento em geral e, particularmente, da reflexão estético-literária.

Conforme almejo demonstrar, há três questões centrais para pensarmos os modelos de suas teorias: o conceito de ontologia, a distinção no modo de compreenderem a relação entre sujeito e objeto, e as noções de obra de arte que estabelecem. Refletir sobre esses pontos e as diferenças no modo como cada um dos dois filósofos os aborda, torna o terreno da estética dentro do marxismo mais arejado e apto para captar a complexidade da relação entre a arte e a sociedade. Além disso, isolá-los em trincheiras totalmente opostas dificulta a percepção sobre a atualidade de suas contribuições para a compreensão da produção literária dos dias de hoje, principalmente no que diz respeito ao endosso ou à negação de certos procedimentos artísticos, como a montagem e o uso da alegoria. É nessa direção que se pretende caminhar aqui, pois, sem deixar de lado as arestas (e não são poucas) que a discussão envolve, é importante ter a dimensão de que o debate entre os dois revela toda a complexidade da reflexão estética de caráter verdadeiramente marxista e dialético, separando-a do marxismo esquemático e do sociologismo vulgar. Caso isso seja realizado de modo satisfatório, a intenção paralela a esse esforço de compreensão é observar que a crítica marxista ganha muito mais aproximando – friso novamente, sem desconsiderar as diferenças – os dois pensadores, do que os tratando como adversários inconciliáveis.²

O PROBLEMA DA ONTOLOGIA E A RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE SUJEITO E OBJETO

Para compreender a querela entre as duas linhas de pensamento a partir de um ponto de vista conceitual e metodológico, é imprescindível nos atermos à questão da ontologia, pois é a partir dela que se delinea a concepção de dialética entre sujeito e objeto no âmbito da estética. Nicolas Tertulian, em seu estudo intitulado “Adorno e Lukács: polêmicas e mal-entendidos”, consegue elucidar a situação com extrema pertinência:

Aliados potenciais no combate contra a reificação (sobre este ponto essencial Adorno sempre reconheceu sua dívida para com Lukács), os dois pensadores se separaram no plano filosófico após a orientação de Lukács para um materialismo de caráter ontológico, para o qual sua obra final, *Ontologia do Ser Social*, daria a expressão mais acabada; enquanto isso, Adorno travava um combate obstinado contra a própria ideia de ontologia, combate esse que culminou naquilo que seria o antídoto mais poderoso a essa vertente filosófica, a Dialética Negativa. [...] O postulado de Lukács de um ser que transcende a consciência, em sua autarquia ontológica indiferente à atividade da subjetividade, é sinônimo para Adorno, de uma traição da dialética: a ideia da transsubjetividade do ser lhe parece restaurar um dualismo entre o ser e a consciência, incompatível com o complicado elo dialético que realmente caracterizaria as relações entre ambos. (TERTULIAN, 2016, p. 237-238).

Percebe-se que a reflexão sobre o ser e sua possibilidade de conhecimento da realidade parece, *a priori*, fundamentar-se por perspectivas diferentes nos dois filósofos. Enquanto Lukács apostava em uma dialética imanente ao próprio objeto, baseada em uma ontologia que remete para além do sujeito e para a preeminência da objetividade da História, Adorno se opunha a esse modelo através daquilo que chamava de dialética crítica, na qual a presença da subjetividade – garantida por meio da experiência – não só era imprescindível como estava em pé de igualdade com a objetividade histórica. O autor da *Teoria Estética* entendia que a posição de Lukács acabava por se assemelhar à da fenomenologia, cuja pretensão era designar a ideia de origem como fundamento de uma *prima philosophia* em que se buscava encontrar certezas primordiais, anteriores a qualquer experiência empírica e a partir das quais seria possível deduzir o conjunto da realidade. Adorno chegou a aproximar a concepção lukácsiana às de Edmund Husserl e Martin Heidegger, como se todos eles compartilhassem da “ontologia fundamental” que desenvolve seus postulados independentemente da reflexão científica e do pensamento cotidiano (TERTULIAN, 2016, p. 239).

Apesar de ser difícil discordar de Adorno em relação a Husserl e Heidegger, não são totalmente justas as críticas tecidas ao realismo ontológico de Lukács, uma vez que ao opor ontologia e dialética, Adorno parece estar se referindo somente à ontologia antiga e não à

ontologia crítica, desconsiderando, por exemplo, a contribuição teórica de um pensador como Nicolai Hartmann. Novamente, é Tertulian quem nos esclarece sobre a questão:

Ora, um exame rápido das posições ontológicas de Nicolai Hartmann e, mutatis mutandis, de Lukács, teria bastado para dissipar os preconceitos [...]. A transsubjetividade do ser, teorema fundamental do realismo ontológico, não é a projeção de um “objetivismo sem mediação”, como pretendia Adorno (ao falar de um *unvermittelten Objektivismus*), mas o resultado de uma reflexão crítica sobre a natureza da cognição, que é por definição um ato que remete para além do sujeito, um ato “transcendente”, que se confronta sem cessar com a exterioridade que precisa ser apreendida. Adorno, como veremos, compartilharia até certo ponto essa última ideia (considerando-se a si mesmo como um pensador “materialista”), mas parecia fechado à tese sobre a autarquia ontológica do ser em si, esse último o qual existiria em uma indiferença soberana em relação aos atos de apreensão subjetiva. (TERTULIAN, 2016, p. 240).

As preocupações de Adorno são legítimas, pois buscava a todo custo escapar ao materialismo dialético conforme era compreendido por grande parte do bloco soviético, que acabava por transformar o pensamento marxiano em um sistema fechado de categorias, empobrecendo a relação entre sujeito e objeto e escasseando as múltiplas determinações que agem sobre o real. Porém, não era esse o caso de Lukács, em que a ontologia não funcionava como uma objetividade absoluta que agia tiranicamente sobre o sujeito, afinal, considerar a reflexão crítica como um ato que transcende o sujeito não implica necessariamente em desconsiderá-lo. Em seu texto “Arte y verdade objetiva”, por exemplo, ao tratar do tema do reflexo na representação artística, Lukács considera que a obra de arte autêntica se conforma como apresentação imediata de uma porção da realidade humana, com toda a singularidade e causalidade que a esfera imediata da realidade expõe diretamente. No entanto, não se trata de uma imedaticidade que funcione como cópia direta de um momento imediato da realidade mesma, mas uma imedaticidade criada (LUKÁCS, 1966). Assim sendo, entende-se que

a criação é necessária, antes de mais nada, porque a finalidade da arte não é expor aquilo que na vida cotidiana se apresenta diretamente à percepção e à consciência, mas configurar as relações concretas necessárias, universais, essenciais. Evidentemente, na realidade, objetiva, essência e aparência não coincidem, e muitas vezes, contradizem-se. É o trabalho das ciências e da filosofia explicar a essência que se encontra por trás da aparência imediata das coisas e que, por um lado, contradiz essa aparência e por outro, a explica. (COTRIM, 2016, p. 212).

A demanda lukácsiana por objetividade não é tão árida quanto parece, pois leva em conta os traços de deformação e desvio na reprodução da realidade por meio da percepção do sujeito. As noções de “verdade objetiva” e de “imediatividade” não devem ser entendidas literalmente nas proposições do filósofo, pois são desenvolvidas de modo bastante matizado. Percebe-se que o forte traço ontológico de suas reflexões sobre estética não levam de maneira nenhuma ao extermínio de toda e qualquer contribuição subjetiva na apreensão do objeto. Na verdade, o filósofo nega a importância da subjetividade em seu sentido imediato, em detrimento da subjetividade em seu sentido estético-formal, o que gera equívocos interpretativos de suas ideias sobre a criação artística. Mesmo em uma obra de fôlego mais curto, como *Sobre a particularidade como categoria da estética*, é possível esclarecer a questão:

Na arte, é igualmente necessária uma generalização – correspondente à sua essência concreta – que vá além da subjetividade particular imediata.

Uma tal generalização resulta, por um lado, do que chamamos de específica forma fenomênica da particularidade, como meio organizador de uma dada obra de arte. Ela, como vimos também, é uma elevação acima da subjetividade imediata como abstrata singularidade ou particularidade, mas ao mesmo tempo é algo ainda subjetivo e pessoal [...]. A objetividade, portanto, não pode ser separada da subjetividade, nem mesmo na mais intensa abstração da análise estética mais geral. A proposição “sem sujeito não há objeto”, que na teoria do conhecimento implicaria num equívoco idealismo, é um dos princípios fundamentais

da estética, na medida em que não pode deixar de existir nenhum objeto estético sem sujeito estético; o objeto (a obra de arte) é carregado de subjetividade em toda a sua estrutura [...]. Por outro lado, continua pressuposta a independência da realidade objetiva com relação ao sujeito humano. (LUKÁCS, 1970, p. 181).

Segundo a proposição lukácsiana, a esfera da subjetividade é imprescindível desde que não conduza a um solipsismo, pois a representação estética deve captar o sujeito em sua formulação histórica e social, ou seja, quando deixa de ser um objeto que revela apenas a si mesmo e passa a servir de ponto de conexão para que outros sujeitos reflitam e se reconheçam. Em sua grande obra, a *Estética*, mais especificamente no subcapítulo intitulado “El camino del sujeto hacia el reflejo estético”, encontraremos uma profunda discussão sobre o tema, onde, partindo de reflexões de Marx, Lukács nos mostra que toda a forma estética cujo ponto de partida é uma subjetividade pura, abstrata, desemboca em um formalismo estéril (LUKÁCS, 1966, p. 222).

Junto a isso é importante destacar que, por outro lado, Adorno também valorizava esse “primado do objeto” em suas teorizações. Apesar de seu pensamento poder ser reconhecido, de modo geral, como uma complexa teoria de reconstrução da noção de sujeito³ e de seu discurso muitas vezes buscar uma anteposição à interpretação do pensador húngaro, em vários momentos de sua *Teoria Estética* podemos encontrar formulações que poderiam ter sido assinadas por aquele que várias vezes foi concebido como seu antagonista. Vejamos o trecho a seguir:

Para a obra de arte e, portanto, para a teoria, o sujeito e o objecto constituem os seus próprios momentos; são dialéticos por os componentes das obras – o material, a expressão e a forma – estarem sempre associados dois a dois [...]. A expressão objectivada na obra e objectiva em si penetra como emoção subjectiva; a forma deve, segundo as necessidades do objecto, ser elaborada subjectivamente, tanto quanto ela não deve comportar-se de modo mecânico relativamente ao formado. (ADORNO, 2011, p. 253).

Por meio de uma intrincada forma de enunciação que busca ser dialética em sua própria maneira de exposição, o filósofo alemão nos indica que, na relação entre sujeito e objeto, não deve haver momentos de sobreposição ou síntese, pois cada um deles “constituem seus próprios

momentos” e mesmo quando se tornam uma só coisa, é necessário que guardem suas diferenças. Realmente estamos diante de uma proposta de raciocínio dialético metodologicamente mais ousada que aquela observada na obra de Lukács, porém, mesmo correndo o risco de simplificar demais a questão, não parece incorreto dizer que as duas se tocam em pontos decisivos. Por exemplo, quando Adorno ensina que “a expressão objetivada na obra e objectiva em si penetra como emoção subjectiva” e que “a forma deve, segundo as necessidades do objecto, ser elaborada subiectivamente”, está nos dizendo que, concretamente, a representação artística do sujeito só possui valor quando se torna objectiva e atende às suas necessidades, desde que isso não seja realizado de “modo mecânico”. Assim como em Lukács, a expressão do sujeito em si, pura e hermética, não possui valor para a forma estética que se pretende verdadeiramente reflexiva e autêntica. Ainda nos termos do autor de *Teoria Estética*, a reciprocidade entre sujeito e objeto na obra não deve se dar como identidade, mas sim manter-se em um “equilíbrio precário”, pois “o processo subjectivo de produção é, segundo o seu aspecto privado, indiferente” (ADORNO, 2011, p. 253).

Em linhas gerais, é possível dizer que, apesar das importantes semelhanças entre os dois, Adorno se antepôs metodologicamente a Lukács devido a receios de fundo teórico. Principalmente em sua *Dialética Negativa*, a intenção era contornar tanto as armadilhas do idealismo filosófico quanto do materialismo metafísico. O primeiro era denunciado por ele como um pensamento puramente identitário, que, ao estabelecer o primado do espírito, sacrificava a não identidade. O segundo, de acordo com ele, negava a ação mediadora do sujeito ao afirmar a transcendência do objeto. Devido a esse intuito, muitas vezes sua reflexão acabou por levar a uma possível aporia, pois

ele realmente admitia a transcendência do objeto, exigindo que o sujeito e volte à apreensão da imanência deste, mas parecia-lhe inconcebível que as mediações descobertas por meio dessa apreensão (o sujeito se descobre condicionado de forma múltipla pelo objeto) tivessem uma existência fora do trabalho mediador do sujeito. (TERTULIAN, 2016, p. 246).

Lukács, pelo contrário, não tinha nenhuma dificuldade em aceitar e propagar uma dialética da imediaticidade (ainda que criada)

e da mediação na imanência do real, o que contribui para sistematizar seu pensamento de maneira mais prática e, talvez, dotá-lo de maior coerência interna. Contudo, não podemos considerar tais características como méritos absolutos, pois a aporia e as contradições enfrentadas por Adorno revelam a tentativa de um pensamento dialético radical e matizado. Sua linha de raciocínio era reticente em relação à ideia de síntese, visto que buscava escapar ao pressuposto hegeliano de que o todo é sempre verdadeiro. O filósofo enxergava nessa assertiva um excesso de positividade que atribui um caráter estático e simplificado (porque identitário) às determinações que agem sobre o ser e sobre a sua produção artística. Nesse sentido, propunha uma reflexão sem concessões e levada ao extremo da negatividade, buscando combater qualquer risco de estabelecer uma visão harmônica e reconciliadora entre o sujeito, sua expressão e a realidade que o cerca.

OBRA DE ARTE ORGÂNICA *VERSUS* OBRA DE ARTE NÃO ORGÂNICA

A questão mencionada nas últimas linhas do tópico anterior – totalidade, todo, verdade – nos conduz a outro problema que esclarece melhor os projetos de estética dos dois filósofos: a concepção sobre a obra de arte.

Segundo a perspectiva de Lukács, a noção de forma artística sempre está relacionada ao típico e ao particular, no entanto, sua meta é sempre representar o universal. E para que isso se dê de modo efetivo, a obra de arte deve estar composta de maneira orgânica, em que as partes se encontrem firmemente relacionadas ao todo de modo simbólico e não alegórico. Isso quer dizer que a unidade entre o geral e o particular na obra deve ser estabelecida de maneira não fragmentária, ou seja, o ponto de encontro entre os detalhes da composição e o conteúdo transmitido deve ser proporcionado pela própria forma e não deve depender dos esforços do receptor.⁴ Segundo ele:

Dado que deve refletir a mesma realidade que a ciência e a filosofia, dado que neste reflexo é igualmente universal e busca também a totalidade, como a ciência e a filosofia, a arte não pode desprezar aquela esfera, aquele nível da realidade objetiva e de seu reflexo subjetivo cujo conteúdo, cuja forma, cuja extensão, etc., são defi-

nidos pelo termo “conceito”. Precisamente os máximos valores artísticos que possuímos – a tragédia grega e Dante, Michelangelo e Shakespeare, Goethe e Beethoven – não teriam podido existir se fosse correto excluir do trabalho artístico a mais elevada conceitualidade. É verdade, por outro lado, como vimos no local adequado, que na arte tais conceitos, idéias, concepções do mundo, etc., concretamente universais, aparecem sempre superados na particularidade [...]. A arte, contudo, jamais representa singularidades, mas sim – e sempre totalidades [...]. (LUKÁCS, 1970, p. 198-199).

O modelo ideal de obra de arte é compreendido como uma totalidade rigidamente organizada, capaz de representar – ou refletir – a realidade com a mesma capacidade de generalização que os conceitos possuem nas atividades científicas e filosóficas. Ainda que o filósofo demonstre que o tipo de “conceitualidade” da qual fala seja específico, visto que não pode prescindir do concreto e da particularidade, ele indica a necessidade da forma estética funcionar como “una totalidad consumada y cerrada”, capaz de encobrir as conexões elaboradas pela abstração e tornar irreconhecível seu caráter de objeto produzido (LUKÁCS, 1966, p. 351). Assim, a organicidade deve ser garantida por uma forma uniforme, capaz de atribuir aparência de naturalidade ao modo segundo o qual a realidade é representada na obra, conforme o próprio Lukács defende em “Belleza natural como elemento da vida”, contido no quarto volume de sua *Estética*.⁵

A perspectiva de Adorno é diferente na medida em que reconhece a importância da composição estética não orgânica, cuja necessidade de mediação e abstração por parte do receptor é maior. Para ele, tal esforço por parte do receptor não se coloca como um problema devido ao fato de que a própria história exige que nos portemos assim diante dela, já que há “um descompasso entre as exigências de sistematicidade do pensamento e uma realidade que parece resistir à possibilidade de se deixar formalizar como totalidade” (SAFATLE, 2009, p. 166). Logo, segundo esse ponto de vista, o arranjo fragmentário das obras não bloqueia a penetração na realidade, mas, pelo contrário, prepara a experiência intelectual dos sujeitos para fazê-lo diante das condições do mundo. Para ele

nenhuma obra de arte possui uma unidade plena, cada um deve simulá-la, colidindo assim consigo própria. Confrontada com a realidade antagonista, a unidade estética, que a ela se opõe, torna-se aparência de um modo também imanente. (ADORNO, 2011, p. 164).

Nota-se que a unidade plena da obra só pode ser simulada, pois, quando confrontada com a realidade, que lhe é antagonista – antagonista no sentido de dificultar as condições para a sua representação –, acaba por se mostrar como aparência, já que o mundo que a forma busca representar tenta sempre escamotear qualquer tentativa de apreendê-lo enquanto totalidade. Assim, só pode ser uma unidade fingida – ou simulada –, uma vez que o próprio objeto que tenta formalizar se nega enquanto um todo pleno, o que coloca a harmonia estética como um ideal que nunca poderia ser efetivamente alcançado. Ainda na mesma tentativa de colocar em dúvida a possibilidade da organicidade da forma artística, Adorno afirma o seguinte:

A harmonia estética nunca é perfeitamente acabada, mas é polimento e equilíbrio; no íntimo de tudo o que, em arte, se pode com direito chamar harmonioso, sobrevive o absurdo e o contraditório. Nas obras de arte, tudo o que, segundo a sua constituição, é heterogêneo à sua forma deve desaparecer, enquanto que elas, porém, são formas só na relação com o que gostariam de fazer desaparecer. [...] Sem o memento da contradição e da não-identidade, harmonia seria esteticamente irrelevante da mesma maneira que, segundo o ponto de vista dos escritos de Hegel sobre a diferença, identidade só pode ser concebida como identidade com algo de não-idêntico. (ADORNO, 2011, p. 171).

Não é uma tarefa fácil apreender tudo o que está formulado na complexa reflexão do autor, entretanto, não é difícil perceber que a harmonia estética é tratada como aparência pela razão de que a essência das obras de arte é composta por um arranjo sempre contraditório. Nesse arranjo, a forma estética se empenha em “fazer desaparecer” aquilo que lhe é “heterogêneo” – em outros termos, aquilo que lhe é inicialmente externo, como as relações sociais, as ideologias, entre outros elementos da realidade histórica –, incorporando-o em sua constituição de modo que este elemento pareça ter se originado junto com a forma.

Por essa via, a realidade seria somente um dispositivo da forma. Em contrapartida, se a relação é observada do ponto de vista contrário, a configuração estética acaba por parecer ser apenas uma “forma” que engloba os elementos externos, se apresentando como dispositivo de representação da realidade. Adorno insiste que deve ser mantido um ponto de tensão entre os dois momentos, uma vez que até mesmo a identidade perde seu sentido caso não esteja em contraste com o não idêntico, conseqüentemente, pode-se até entender a estrutura das obras como um todo, mas, de um ponto de vista realmente dialético, este todo deve ser não harmônico.

O confronto entre essas duas perspectivas sintetiza, em linhas gerais, a diferença de posições que os dois filósofos possuem em relação à estética das vanguardas, o que será abordado no próximo tópico.

LUKÁCS E ADORNO DIANTE DAS VANGUARDAS: CAMINHOS DE SUAS TEORIAS ESTÉTICAS

A resistência de Lukács em relação à estética vanguardista não é um tema desconhecido. Em diversos momentos de sua produção intelectual, ele contestou as experiências formais das vanguardas em detrimento do conceito de “Realismo”, conceito este desenvolvido por ele e que é responsável por diversos mal-entendidos sobre suas reflexões, por exemplo, quando é associado de modo estrito à escola artística do século XIX. Simplificando bastante a discussão, pode-se dizer que sua concepção de Realismo diz respeito à capacidade da obra em captar – obviamente, por meio de técnicas artísticas e não só enquanto tema ou conteúdo – aquilo que é essencial na configuração da realidade. Nesse sentido, Lukács entende que a obra autenticamente realista deve atender a duas condições: deve escapar de uma objetividade crua, cuja superficialidade não está apta a captar as múltiplas nuances da realidade, o que ele identifica ao modelo da arte naturalista e ao protótipo do realismo socialista; deve também evitar o subjetivismo que conduz a um abstracionismo vazio, em que as impressões e as divagações de um sujeito excessivamente individualizado (e, portanto, a-histórico e irracional) assumem o primeiro plano da obra, o que ele caracteriza como o modelo das vanguardas.⁶

Observa-se que a necessidade de uma forma estética equilibrada, em que a subjetividade do artista esteja em ligação orgânica com a objetividade das relações sociais é imperiosa.⁷ Logo, a estética vanguardista, que tem como um de seus pressupostos o procedimento da montagem, não atende bem a essa proposição lukácsiana, pois, segundo ele, tal recurso é eficiente quando o artista intenciona produzir algo como o efeito de um “chiste” ou objetiva intensificar um efeito de surpresa ou estranhamento. No entanto, quando se tem a pretensão de plasmar uma conexão – de caráter totalizante – com a realidade, “el resultado final ha de ser una profunda monotonía”, consequência necessária da renúncia ao reflexo objetivo da realidade e à “unidad profusamente intrincada” das mediações (LUKÁCS, 1966, p. 304). Para Lukács, “o sentimento del universo no admite composición alguna, ningún crescendo y decreciendo, ny estructuración alguna a partir de dentro” (LUKÁCS, 1966, p. 304). Ao longo de sua trajetória intelectual, Lukács até passa a admitir a utilização de alguns procedimentos vanguardistas, como, por exemplo, o uso do monólogo interior, mas de modo geral, condena as obras cujas formas se fundamentam unicamente por esses recursos e atesta a incapacidade da livre associação de imagens e da montagem técnica em conseguirem uma representação mediada da realidade. Para ele, se a literatura funciona como uma forma particular de “reflexo” da realidade objetiva, é necessário captar esta realidade tal como é em sua essência, e não reproduzi-la como parece diretamente. O pensador não desconsidera que a superfície da realidade social mostre elementos de desintegração e, muitas das vezes, apareça assim para as consciências individuais, entretanto, assevera que o “erro” das vanguardas está em identificar esse estado de consciência dado na superfície com a realidade mesma (MACHADO, 2016, p. 161).

Vê-se que a formulação lukácsiana não é ingênua – conforme muitos pensam – e seu teor de validade não deve ser desmerecido. Porém, seu alcance merece ser problematizado, caso contrário, corre-se o risco de resumir toda e qualquer experiência artística vanguardista a uma única posição-chave que, apesar de não estar de todo equivocada, não revela toda a amplitude do problema.⁸ Um modo interessante de se fazer isso é por meio da reflexão de Peter Bürger em *Teoria da Vanguarda*:

A condição de possibilidade de uma síntese dos procedimentos formais e hermenêuticos é a suposição de que a emancipação das partes individuais, mesmo na obra vanguardista, jamais progride no sentido de um total descolamento do todo da obra. Mesmo onde a negação da síntese se torna um princípio criativo, é preciso que uma unidade, por mais precária que ela seja, possa ainda ser pensada. Para a recepção, isso significa que a obra vanguardista ainda pode ser compreendida hermeneuticamente (isto é, como totalidade de sentido), só é preciso levar em consideração que a unidade absorveu a contradição. Não é mais a harmonia das partes individuais que constitui o todo da obra, mas, sim, a relação contraditória entre partes heterogêneas [...]. Uma hermenêutica crítica substituirá o teorema sobre a necessidade da concordância entre o todo e as partes pela investigação das contradições entre as camadas individuais da obra, e só a partir daí vai inferir o sentido do todo. (BÜRGER, 2012, p. 147-148).

Assim, não é que a forma vanguardista se anteponha à reflexão totalizante ou à unidade de sentido, ela somente busca outro conceito de totalidade em que a exposição das contradições não quer anular a compreensão do todo, mas sim apontar que as partes que a compõem são capazes de se relacionarem em uma unidade de sentido sem deixar de serem heterogêneas.

Esse modelo de hermenêutica se aproxima da proposta de compreensão adorniana sobre as vanguardas e abre mais possibilidades para a crítica da arte moderna e contemporânea. Segundo Carlos Eduardo Jordão Machado, essa diferença entre os dois marca um importante capítulo da história da modernidade estética, pois, na *Teoria Estética*, a necessidade de pensar a experiência das vanguardas históricas é tão forte

que marca a própria concepção estética de Adorno ao refutar para a atualidade a obra de arte perfeita, orgânica (simbólica). Na medida em que não se fixa nesse modelo de perfeição da obra orgânica e não desconsidera o fragmento, a alegoria, Adorno, na tentativa de compreender a problemática estilística da modernidade (“crise da arte”), apropria-se de alguns aspectos dela [...]. (MACHADO, 2016, p. 201).

Percebe-se que, como Adorno se “apropria de alguns aspectos” da “problemática estilística da modernidade” em suas reflexões, ele acaba

por vasculhar a estética vanguardista por dentro, para, a partir dessa visão imanente, elucidar suas conexões com a sociedade. Esse método o permite compreender a obra de arte vanguardista como “expressão historicamente necessária da alienação na sociedade capitalista”, ou seja, para ele, seria anacrônico exigir da forma aquilo que ela não pode mais oferecer devido às circunstâncias históricas nas quais foi produzida (MACHADO, 2012, p. 189). Isso não equivale a endossar ou festejar a proposta formal das vanguardas, mas sim a uma tentativa de tentar compreender sua função objetiva. Dessa perspectiva, não parece adequado negar a forma vanguardista devido à sua incapacidade de ser como a arte clássica ou a arte burguesa do século XIX, mas sim se deve entender o que há de revelador em sua essência, ainda que essa se apresente inicialmente como uma falsificação ou só consiga configurar uma visão precária sobre o todo histórico: a interpretação em clave negativa também é uma via para alcançar a objetividade. Revelar é função da crítica e não se pode atribuir a culpa da representação ao que é representado (MACHADO, 2012, p. 201).

Um exemplo ilustrativo desse ponto de vista é o ensaio de Adorno sobre o Surrealismo, contido no primeiro volume de *Notas de Literatura*. Nele, o filósofo alemão reflete sobre o dispositivo da montagem surrealista e sua potencialidade de elucidar a forma da experiência do indivíduo na modernidade. Mais ao fim do ensaio, ao comparar o método artístico do Surrealismo às colagens fotográficas, o autor nos mostra o seguinte:

Como um instantâneo do momento em que se desperta, o Surrealismo é parente da fotografia. Sem dúvida ele saqueia o mundo das imagens, mas não aquelas invariantes e a-históricas do sujeito consciente, nas quais a concepção convencional gostaria de neutralizá-lo, mas sim as imagens históricas, nas quais a intimidade do sujeito toma consciência de que é algo externo, imitação de algo histórico-social. (ADORNO, 2003, p. 140).

A explicação é precisa e demonstra que a estética surrealista apreende objetivamente a fetichização do sujeito, na medida em que deixa de lado as imagens associáveis a um falso estado de consciência – que seriam a-históricas por fazerem parte da percepção automatizada de um indivíduo igualmente automatizado, o que nos permite chamá-

lo de falso – e toma de assalto as imagens que expõem a consciência desse sujeito como objeto alheio a si mesmo. Adorno cita o exemplo da colagem pornográfica absorvida pela técnica surrealista, na qual as imagens recortadas de seios e “pernas de manequins em meia seda” funcionam como monumentos que corrompem aquilo que outrora despertava a libido. “Reificado e morto nas colagens, o que havia sido esquecido revela-se como o verdadeiro objeto do amor”, ou seja, até mesmo a intimidade do sujeito se mostra objetificada diante de si próprio, como imagem fetichizada (ADORNO, 2003, p. 139). Adorno identifica nisso um sintoma da “Nova objetividade” da arte, que perversamente relembra ao sujeito “sua própria essência reificada e sua incapacidade de lidar com o fato de que sua racionalidade permanece irracional” (ADORNO, 2003, p. 140). Embora seja operacionalizada em clave negativa, é nessa capacidade de apresentar ao sujeito a sua própria condição que reside a importância do procedimento vanguardista. Aliás, Adorno vai mais além e afirma que, no momento em que escreve esse ensaio – final da década de 50 – até mesmo a técnica surrealista já se tornou “obsoleta” e pouco reflexiva, pois “os homens já renunciaram a essa consciência da renúncia, capturada no negativo fotográfico do Surrealismo” (ADORNO, 2003, p. 140). Diferentemente de Lukács, para o qual essa condição fetichizada não revela a realidade porque é uma condição transitória, superável com o fim do capitalismo, Adorno entende que a exposição do sujeito ao seu próprio flagelo pode intimá-lo à reflexão, embora o dinamismo cruel da sociedade sempre busque novas formas de interromper esse processo.

A diferença no modo de conceberem as vanguardas em suas teorias estéticas aparenta ser insuperável, entretanto, isso não impede que, em linhas gerais, possuam importantes convergências. No caso da questão ontológica vimos que as dessemelhanças não são plenamente significativas e que, principalmente no caso de Adorno, as perspectivas acabam se encontrando em pontos importantes. É pertinente dizer que ocorre algo semelhante na discussão sobre a estética vanguardista.

Inicialmente, vale enfatizar que em ambas as teorias há um momento “normativo”, no qual o “dever-ser do filósofo sobrepõe-se ao ser da obra de arte” (MACHADO, 2016, p. 173). Isso não equivale a dizer que determinem leis supra-históricas e supraestéticas universalmente válidas para mensurar a qualidade da obra de arte.

Refere-se aqui ao fato de que os dois autores se dedicam a atribuir juízos de valor – sem deixarem de lado o viés analítico – às obras que analisam, por conseguinte, apontam o que é autêntico, inautêntico, inválido, ou inválido, designações abomináveis para as teorias estéticas contemporâneas. Esse traço é uma herança do pensamento hegeliano nos dois autores e estabelece uma importante aproximação entre eles, ao mesmo tempo em que os distancia das teorias dos últimos tempos. Nelas, de modo geral, o juízo de valor dá lugar à “análise da função do efeito estético” (BÜRQUER, 2012, p. 155).

Junto a isso, há também a discussão sobre a necessidade da mediação entre estética e sociedade na experiência estética. Lukács insiste na necessidade da mediação entre o universal e o particular para que a representação estética não se limite à pura abstração de fundo solipsista, o que o leva a reprovar a eficácia artística das vanguardas. Adorno, embora não chegue à mesma conclusão, nos mostra, no exemplo citado acima, que o Surrealismo é importante na medida em que sua técnica carrega algo de verdade sobre as relações sociais. Em outros termos, embora defendam a autonomia da forma estética, compreendem que ela não se basta a si mesma, pois só se torna reveladora na proporção em que significa algo além dela própria.

Tais aspectos nos fazem perceber que estamos diante de duas teorias estéticas em que há o compromisso de proporcionar uma depuração da percepção humana no sentido de funcionalizar sua desfeticização na busca de um indivíduo mais autônomo. Embora cheguem a conclusões que se rivalizam, há importantes pontos de encontro nos caminhos que traçaram, caminhos esses que foram construídos com lucidez, acuidade analítica e uma profunda visão histórica. Tanto Lukács quanto Adorno tornam a crítica marxista um ponto incontornável para os estudiosos da Estética, independentemente de concordarmos ou não com suas teorias.

NOTAS

1. Não será abordada aqui a produção teórica do jovem Lukács, cujas premissas teóricas o próprio autor considerou inválidas em sua fase madura.
2. Celso Frederico, em seu estudo “Cotidiano e arte em Lukács”, narra uma ocasião em que Agnes Heller, discípula de Lukács, Theodor W. Adorno e

Lucien Goldmann estavam presentes em um congresso em Royaumont, no ano de 1968, para discutirem e defenderem as especificidades de seus métodos. Embora todos estivessem lá com a intenção de acirram as diferenças entre seus pontos de vista, foram pegos de surpresa quando um estudante se levantou da plateia e afirmou que os três faziam parte de um mesmo enfadonho e ultrapassado modelo de pensamento que acreditava na autonomia da arte e passou a defender enfaticamente uma proposta irracionalista por meio do nome de Arrabal. Segundo Celso Frederico, a partir de um relato de Agnes Heller, os três prontamente começaram a realçar os elementos comuns entre seus critérios, que repentinamente se tornaram mais importantes que aquilo que os separavam. “A defesa da autonomia da obra de arte implicava a defesa de uma possível unidade de subjetividade e objetividade: a defesa de um juízo estético determinado que não fosse simplesmente uma questão de gosto pessoal. Implicava assumir que devem existir certas pautas para julgar a qualidade e a importância das obras de arte, que a distinção entre ‘superior’ e ‘inferior’ é válida e que é da máxima importância, apoiar umas obras de arte e rechaçar outras” (FREDERICO, 2000, p. 2). Esse ponto de vista é totalmente válido para a atualidade, pois, enquanto alguns debates no campo da estética marxista se enveredam para as posições unilaterais, cuja tendência é defender um teórico em detrimento de outro, as linhagens teóricas da moda procuram diluir cada vez mais as diferenças entre elas e assumem um formato de monobloco, garantindo a hegemonia no espaço acadêmico. Para constatar isso, basta observar as grades dos cursos de Ciências Humanas nas universidades e os temas das dissertações e teses produzidas nesse contexto.

3. Ao longo de sua obra, o filósofo buscou constituir um conceito de sujeito apto a servir de base para a crítica à noção hegemônica e tradicional de subjetividade, pois as expectativas emancipatórias da razão haviam produzido o contrário daquilo que se esperava (SAFATLE, 2009, p. 168).
4. Na discussão sobre a diferença entre alegoria e símbolo, em sua *Estética*, Lukács associa a composição de fundo alegórico à imagem que se reduz ao fragmento e à ruína. De acordo com seu ponto de vista, a obra que é organizada de modo excessivamente abstrato, fragmentada e que lança mão do recurso da alegoria, não consegue extrapolar o plano da abstração,

pois “la aniquilación de la realidad inmediata, de la realidad sensible, es de la esencia de la alegoría” (LUKÁCS, 1966, p. 468).

5. A influência do pensamento aristotélico nas concepções estéticas de Lukács explica grande parte de seu apreço pelo conceito de generalização e a concepção da forma como um todo orgânico e universalizante (COTRIM, 2016, p. 221-224).
6. A questão é mais complexa e não seria possível enquadrá-la suficientemente dentro desse artigo. Porém, a quem interessar, a discussão perpassa praticamente todas as partes da *Estética* e está bem condensada em *Problemas del Realismo*, publicado em 1966 pela editora Fondo Cultural de Cultura Económica.
7. Estar em ligação orgânica não implica em dizer que deve estar em concordância. Em *Introdução ao escritos estéticos de Marx e Engels*, por exemplo, Lukács elogia a honestidade artística de Balzac, que era um adepto sincero da ideologia burguesa, no entanto foi capaz da mais crítica e reflexiva representação da burguesia francesa do século XIX (LUKÁCS, 2009, p. 113).
8. Além disso, é importante salientar que as reflexões de Lukács quase sempre se baseiam em formulações gerais, se valendo pouco da análise imanente de obras e de uma leitura mais específica dos procedimentos estéticos dos artistas. Tal acusação já foi feita por parte de Ernst Bloch e de Adorno, conforme nos mostra Carlos Eduardo Jordão Machado no livro *Debate sobre o expressionismo* (MACHADO, 2016, p. 158-159).

ART, CRITICS AND SOCIETY AT GEORG LUKÁCS AND THEODOR ADORNO

ABSTRACT

This article proposes to analyse the main lines of the aesthetical theories of Georg Lukács and Theodor Adorno. The objective is to demonstrate that, although their different positions at the marxist tradition, their perspectives merge at the fundamental points. To reach this goal, three points of discussion will be attained: the question of the ontology at their theories, their conceptions of artwork and the way that they understand the aesthetical form of the vanguards.

KEYWORDS: Aesthetical theory, marxist criticism, Georg Lukács, Theodor Adorno.

RESUMEN

Este artículo tiene como propuesta analizar las líneas generales de las teorías estéticas de Georg Lukács e Theodor Adorno. El objetivo es demostrar que los dos filósofos representan diferentes posiciones en la tradición marxista, sin embargo, sus perspectivas son próximas en los puntos fundamentales. Para alcanzar este objetivo, tres puntos de discusión serán abordados: la cuestión de la ontología en sus teorías; sus concepciones de obra de arte y la manera que comprenden la forma estética de las vanguardas.

PALAVRAS CLAVE: Teoria estética, crítica marxista, Georg Lukács, Theodor Adorno.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003.

_____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2011.

BÜRGUER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

COTRIM, Ana. *Literatura e Realismo em György Lukács*. Porto Alegre: Zouk, 2016.

FREDERICO, Celso. Cotidiano e arte em Lukács. *Revista estudos avançados*, Rio de Janeiro, v. 40, n. 14, 2000.

LUKÁCS, Georg. *Arte e Sociedade: escritos estéticos*. Organização e tradução: Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. *Estética*. Tradução: Manuel Sacristan. Barcelona; México: Ediciones Grijalbo S.A, 1966.

_____. *Problemas del realismo*. Tradução: Carlos Gerhard. México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966.

_____. *Sobre a particularidade como categoria da estética*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética*: Debate sobre o Expressionismo. São Paulo: Ed. Unesp, 2016.

SAFATLE, Vladimir. Theodor Adorno: a unidade de uma experiência filosófica plural. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (Org.). *Pensamento alemão no século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. v. 1.

TERTULIAN, Nicolas. *Lukács e seus contemporâneos*. Tradução: Pedro Campos Araújo Corgozinho. São Paulo: Perspectiva, 2016.

Submetido em 03 de maio de 2018

Aceito em 07 de janeiro de 2019

Publicado em 11 de abril de 2019
