

O jovem Lukács: A superação da estética romântica

Arlenice Almeida da Silva

Como citar: SILVA, Arlenice Almeida da. **O jovem Lukács: a superação da estética romântica.** In: REI, Marcus Del (org.). **György Lukács e a emancipação humana.** Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. p.197-206. DOI: <https://doi.org/10.36311/2013.978-85-7559-344-8.p197-206>



O JOVEM LUKÁCS: a superação da estética romântica

Arlenice Almeida da Silva

A partir de que ponto de vista podemos considerar a primeira estética lukacsiana? Como devemos situá-la? Hoje, temos um percurso completo, a história de uma vida e de uma obra, o começo e o fim. Percebemos com clareza setenta anos de perseverantes lutas políticas e teóricas. Diante da luta e da vida, como podemos ler hoje os prefácios revisionistas do próprio Lukács, negando obras, impedindo reimpressões de algumas delas, estabelecendo diferenças e rupturas? É correto perseguir em toda a sua obra um fio condutor e uma mesma meditação contínua sobre a obra de arte, como sugeriu Fredric Jameson¹? Será que seus primeiros trabalhos só podem ser compreendidos à luz dos últimos ou, inversamente, algum segredo estaria dado já no começo?

Em *La sugestión de lo concreto: estudios sobre teoría literaria marxista*, de 2006, Miguel Vedda interpreta a obra pré-marxista de Lukács localizando nela, em linhas gerais, o predomínio de uma tendência espiritualista e uma atitude negativa diante da vida cotidiana². O jovem Lukács prolongaria, na verdade, o dualismo idealista alemão, sustentando uma contraposição entre ordem interior e caos externo, ou seja, mantendo a cisão irre recuperável entre fatos e valores – um raciocínio que continuaria à margem de toda consideração das circunstâncias históricas concretas. A partir de tal caracterização, Vedda delinea a importante trajetória percorrida por Lukács, do jovem ao maduro, que seria a do abandono desse dualismo – e do utopismo e do voluntarismo a ele subjacentes –, uma trajetória que vai da subjetividade idealizada em direção à ontologia do ser social, isto é, de uma compreensão do ser como aquele que é existente e que se objetiva e exterioriza por meio do trabalho.

¹ Fredric Jameson, *Marxism and Form* (Princeton, Princeton University Press, 1971) [ed. bras.: *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*, trad. Iumna Maria Simon, Ismail Xavier e Fernando Oliboni, São Paulo, Hucitec, 1985].

² Miguel Vedda, *La sugestión de lo concreto: estudios sobre teoría marxista* (Buenos Aires, Gorla, 2006), p. 122.

Sem discordar totalmente dessa tese geral, gostaríamos apenas de comentar a observação de Vedda de que na *Estética de Heidelberg* a esfera estética aparece radicalmente contraposta à esfera do cotidiano. Será que, pelo fato de não existir nessa obra uma coincidência ou reconciliação entre sujeito e objeto, pode-se deduzir daí um predomínio do subjetivo e de uma estética subjetivista ou espiritualista? Será que podemos afirmar que não há uma consideração sobre a história nesses textos? Na proposição “só no estético existe uma relação sujeito-objeto autêntica”, Lukács defende certamente a autonomia da arte, postulando para ela um campo próprio, o terreno dos valores e do absoluto, mas trata-se ainda de uma relação entre sujeito e objeto, na qual o mundo está posto. Portanto, invertendo os elementos da comparação, nestas linhas buscamos acompanhar, na primeira estética de Lukács, a fundamental crítica ao romantismo e as metafísicas do belo, especialmente em *A alma e as formas*, no intuito de entender a presença nela dos temas da não identidade, de uma irreconciliação e negatividade no contexto de uma crítica ao romantismo.

Como mostra Nicolas Tertulian, em Lukács a arte é sempre aquilo que tende a recompor o equilíbrio entre subjetividade e objetividade – o que é correto, guardadas as diferenças, também para sua fase dita estetizante ou idealista. Em primeiro lugar, como bem aponta Vedda, o assunto de sua estética de juventude não é o “eu”, mas a alma, o que significa especificamente postular para a alma uma relação reflexiva com o mundo que se estabelece por meio das formas. Em segundo lugar, na produção estética dessa fase a recomposição do equilíbrio parte de uma distinção entre vida empírica e vida autêntica que não é de todo abstrata, mas constitui-se em fundo histórico. E se, ao fim e ao cabo, há em *A alma e as formas* um predomínio do trágico sobre o épico, trata-se da história das formas e não do voluntarismo, ou da arbitrariedade delas. Certamente, o pressuposto é o de uma vida insatisfatória, diante da qual a forma se afirma como absoluto. Contudo, quando os fundamentos objetivos se encontram dissolvidos, imprecisos ou confusos, a forma torna-se problemática. Em alguns casos, diante da vida insatisfatória há um esfacelamento da forma, ou seja, é a não concordância dolorosa entre a vida empírica e a vida essencial que fundamenta para Lukács o caráter problemático da forma artística. A forma é um absoluto, mas também um sintoma da perda, da cisão, da fratura, pois é uma experiência do vivido, uma configuração que se relaciona com o plano do vivido: um “vivido normativo”, diz Tertulian³.

Assim, para Lukács, um autor que sempre esteve de um modo ou de outro inserido na história, uma filosofia da arte ou uma estética não começa de maneira abstrata nem pode começar de um ponto zero; hegelianamente falando, não se pode fazer *tabula rasa* do passado. Se a estética pode reivindicar alguma legitimidade, ela decorre em parte de uma sistematização das oposições e problemas colocados por uma tradição ainda viva ao pensamento estético da época. É só nesse sentido histórico que ela é uma resposta a sua época. Há, portanto, no período de juventude, em seus trabalhos estéticos ensaísticos, como ponto de partida os problemas colocados pelo idealismo e pelo romantismo, que não podem ser eliminados e aos quais Lukács procura responder. Assim, de um lado, há o diálogo com a crítica kantiana e com toda a reflexão neokantiana sobre a arte, realizada

³ Nicolas Tertulian, *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético* (São Paulo, Editora Unesp, 2008), p. 121.

na segunda metade do século XIX, especialmente sobre a ideia de crítica e o ponto de vista kantiano a respeito da história como espaço da autonomia do espírito; mas, de outro lado, encontramos também a forte influência de Georg Simmel e, com ele, a presença do sentimento da história apreendido na imanência de seu próprio movimento. Há, portanto, nessas obras iniciais, *História e evolução do drama moderno*, *A alma e as formas*, *A filosofia da arte*, *Estética de Heidelberg* e *A teoria do romance*, uma reflexão estética de difícil assimilação, que decorre, de um lado, de uma escrita hermética, quase sempre literária, e, de outro, da articulação de uma concepção crítica, com a presença latente da história, que resulta em um argumento trans-histórico que já aponta para a proposição mais geral de Lukács de que a filosofia deve encontrar na história uma mediação, e de que o filósofo deve ser um crítico cultural, um mediador entre a vida e as formas.

Sabemos, além disso, que Lukács pertencia à geração húngara de jovens como Béla Bartók, Béla Balázs, Karl Mannheim ou Endre Ady, que se organizaram em torno da crítica ao conservadorismo do Império austro-húngaro a partir de tendências ligadas a um anticapitalismo romântico. Isso significa que a saída que visualizavam apontava para uma ética individualista, e que buscavam uma maior repercussão de seu pensamento na Alemanha e não na conservadora Hungria. Portanto, o jovem Lukács articula uma filosofia da arte de grande envergadura, que busca operar entre essas fronteiras múltiplas, uma vez que pretende responder ao mesmo tempo aos problemas filosóficos e culturais das tradições alemãs e húngaras, da política à teoria, da tradição à modernidade. Dito de outro modo, as respostas que a obra do jovem Lukács dá a sua época são modernas, experimentais ou, ainda, multifacetadas, pois ambicionam problematizar a situação da arte contemporânea e, assim, ultrapassar os limites de uma estética idealista ou romântica.

A concepção de forma

Lukács foi um pioneiro no debate sobre o formalismo no início do século e na defesa da autonomia da obra de arte, de modo que há procedimentos argumentativos e artísticos utilizados em seus ensaios que o aproximam dos artistas de vanguarda do início do XX. A filosofia lukacsiana da arte é herdeira de Kant, mas também de Fiedler e Nietzsche, entre outros, pois pensa com originalidade as possibilidades de uma estética imanente. Ora, para o jovem Lukács, uma estética imanente deve partir do seguinte dado: “as obras de arte existem”, para em seguida interrogá-las criticamente: “como elas são possíveis?”⁴. Se a pergunta decorre da problemática kantiana, o desdobramento é fenomenológico, no sentido de propor uma investigação que almeja “dar voz ao objeto”; em outras palavras, Lukács adota um ponto de vista metodológico híbrido ao defender 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, passando ao 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.

⁴ G. Lukács, *Heidelberger Philosophie der Kunst* (1912-1914) (Darmstadt, Luchterhand, 1974), p. 9.

À pergunta sobre a facticidade da obra de arte, Lukács introduz uma outra ligada ao clássico tema do juízo de gosto: ainda é possível falar em obra perfeita, em forma pura, em unidade formal ou totalidade na obra, se agora esta se configura a partir daquilo que é múltiplo, incomensurável, heterogêneo e equívoco? A forma não seria intrinsecamente imperfeita? Para responder a essas questões, Lukács examina formas artísticas adotando o pressuposto de Fiedler de que não há arte em geral, mas só as artes particulares. Assim, em *A alma e as formas* ele examina as obras de Stefan George, Novalis, Paul Ernst, Laurence Sterne, Theodor Storm e outros, à luz dos problemas estéticos contemporâneos, como a arte pela arte, o estetismo, o formalismo, o impressionismo e a relação das obras com o público.

Vejamos esses problemas em alguns ensaios. Ao pensar o lugar de Rudolf Kassner na crítica de arte contemporânea, Lukács encontra os problemas e as perguntas fundamentais da arte de sua época: como um indivíduo age ou deve agir; como a arte e a vida se relacionam uma com a outra e como cada uma se transforma na outra; e, enfim, como um valor superior se desenvolve a partir delas. Assim, Lukács desvela, a partir da crítica impressionista de Kassner, uma cisão entre a poesia e a crítica, entre o poeta e o filósofo (platônico) e, em especial, apreende “como os fatos persistem ainda um instante nos valores das obras”. No ensaio sobre Kierkegaard, ao contrário, 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.

Lukács articula, portanto, a questão da forma a partir de problemas estéticos que surgem internamente em cada obra e dos polos de tensão entre a alma e as formas inerentes a eles. Daí encontrarmos em *A alma e as formas* não uma subjetividade, mas vários modos de subjetivação. Se em Kierkegaard temos, por exemplo, a tragédia de uma subjetividade que confronta seus limites na vida, ao tentar criar formas absolutas e estáveis poetizando a vida, nos românticos temos, ao contrário, uma subjetividade coletiva que não separa real e ideal e, portanto, não confronta os limites do tempo. Na crítica à filosofia romântica, especificamente ao pré-romantismo, Lukács parte de uma aguda avaliação da época e das circunstâncias nas quais se deu o surgimento do romantismo. Ele localiza na Alemanha do fim do século XVIII um grupo de poetas e filósofos que ousou tentar responder à pergunta – por definição moderna – sobre como seria possível viver o presente. Contudo, na solução encontrada por eles havia, segundo Lukács, algo de deslocado, ingênuo, louco, “pervertido” e inverossímil, pois os românticos alemães pretenderam construir apenas poeticamente e a partir do caos existente um mundo harmonioso e universal, ou seja, totalmente descolado da realidade. Assim, por terem perdido a enorme tensão entre poesia e vida, com uma espécie de recusa consciente da vida, construíram

um enorme vazio e nada mais: uma Torre de Babel espiritual, erguida no “ar” e não em ações e fundações sólidas. Tal fracasso é exemplar para Lukács, pois remete para a via alemã, isto é, para a via unilateral da interioridade que no futuro se repetirá inúmeras vezes, aquela que não acredita ser possível um progresso exterior, uma revolução. Lukács encontra aí, na fuga para o real da filosofia romântica da vida, a crise do racionalismo moderno e o núcleo da miséria alemã.

Assim, tais escritos de juventude são originais, pois neles a forma sempre surge problemática e historicizada. No caso da poesia, por exemplo, Lukács detecta uma profunda crise nas formas tradicionais da lírica: o lirismo tradicional já não exerce nenhum papel na vida corrente e, o que é ainda mais grave, o contato com a vida empírica dilacera novas formas que ainda tentam se impor, pois a época não é favorável às formas. Ele diagnostica em sua época uma tendência não artística, pois, de um lado, pouquíssimos ou quase ninguém tem necessidade de poesia e, de outro, há uma incapacidade de leitura do leitor contemporâneo; para o jovem Lukács, o leitor ideal é um estrangeiro, que talvez não exista em nenhuma parte. E, no entanto, individualmente, homens como Stefan George continuam configurando formas novas, mas estas são informes, híbridas, incompletas, problemáticas. De modo que aquele que continua configurando e buscando uma forma tem de extrair de si mesmo o material da obra, como já prenunciava Goethe sobre “o moderno”: o artista deve tornar-se um esteta. Como diz Lukács a propósito da poesia de Stefan George,

esteta é aquele que nasceu em uma época na qual o sentimento racional da forma desapareceu; que não se resigna diante das formas convencionais transmitidas historicamente como resíduos mortos [...] e que, ao contrário, na medida de suas possibilidades, constrói em si mesmo suas determinações específicas e cria a partir de si mesmo as circunstâncias que determinam seu talento.⁵

O novo lirismo em George é o da solidão, da sociabilidade interior, e não do espírito comunitário dos antigos cantos populares. E, paradoxalmente, tais formas são abstratas e significativas, pois são artificiais e negativas, formas de resistência ao tempo. De um lado, o fazer do poeta aponta para a noção de intencionalidade, de resistência formal: a linguagem oscila, aproxima-se e afasta-se das coisas, sem abandonar o sensível, mas visando tornar-se estrangeira, sugerindo uma comunicação interrompida ou perturbada. De outro lado, a linguagem abre mão de referir-se às coisas absolutamente, mas não abre mão do absoluto, entendido como o essencial, evitando assim o risco de a forma apontar apenas para o que é casual, vulgar, singular, portanto inessencial. Trata-se do “lirismo pudico” (*Keusche Lyrik*) de George, que se afasta intencionalmente do leitor e da vida empírica e coloca em suspensão tanto o mundo contemporâneo quanto o mundo histórico.

No ensaio sobre Theodor Storm, temos novamente o movimento contrário: nele o tema da “arte pela arte” é historicizado na figura de Storm, que, para Lukács, é o último poeta lírico burguês e representa o fim de uma “arte comunitária burguesa”, na qual ainda não havia uma separação nítida entre forma e vida. Nas obras de Storm, a burguesia torna-se histórica, isto é, o mundo passa a ser dominado por uma interioridade que

⁵ Idem, *Die Seele und die Formen: Essays* (Berlim, Luchterhand, 1971), p. 120-1.

se resigna diante do destino, entendido como o mundo exterior do cotidiano, do trabalho e do dever. Storm está, assim, na fronteira entre as formas épicas antigas e o romance moderno, possibilitando ao crítico a explicitação da transição formal em curso – que recebe, nesse ensaio, uma primeira definição como forma “contraditória”, pois é um “gênero no qual a forma é a ausência de forma”⁶.

Em Charles-Louis Philippe, no ensaio intitulado “Aspiração e forma”, Lukács encontra o poeta pequeno-burguês das pobres e pequenas vilas. Localiza em suas obras outra variante da forma ligada à resignação, um novo lirismo épico, uma variação do idílio no denominado “canto-fábula” (*chante-fable*), ou “romance lírico”, no qual a ação é reduzida a um acontecimento contingente, a um detalhe que ganha de repente uma significação interior. Trata-se, diz Lukács, da transformação agora invertida do lírico em épico (*Epischwerden der Lyrik*), o que significa em termos formais a conquista do exterior pelo interior, por meio da técnica da “atmosfera” criada e utilizada pelos impressionistas. Contudo, para Lukács, seguindo Cézanne, a atmosfera não é a dissipação do contorno das coisas, sua diluição em algo incorporal, em tonalidade de alma, mas a libertação da rigidez dos contornos, que os coloca em um ponto de suspensão e os faz oscilar pela modulação e pela vibração das superfícies, para então encontrar a objetividade, isto é, a matéria em via de se formar, o objeto em via de aparecer⁷.

Assim, a partir desses indícios concretos e não abstratos, Lukács articula uma concepção de forma em um fundo trágico: em linhas gerais, a forma é desejo de totalidade, de unidade perfeita, forma abstrata que busca, diante de uma pátria perdida, uma pátria transcendental; a forma é aparência, puro campo ficcional, mas que, e enquanto diferença qualitativa, introduz um valor, isto é, a única realidade substancial diante de um mundo insatisfatório e contingente. A forma apela para o universal, pois é um absoluto, porém resulta de uma mediação própria ao vivido que não suprime a imediaticidade do vivido. De fundo trágico, portanto, a forma sinaliza esse duplo movimento de afastamento e aproximação da vida. Nela é possível ao mesmo tempo escapar do solipsismo, da solidão do mundo, e a ele retornar, pois ela é, sobretudo, a consciência lúcida de que tal totalidade é irrealizável na vida. Nesse aspecto, é pura negatividade, pura busca pelo sentido; é a lucidez de que só resta tal busca pela forma, tal amor pela forma, como única possibilidade de viver uma vida plena, fechada em si mesma, perfeita, unívoca, pois é a única substancialidade, e só o é pela distância que estabelece da vida efetiva.

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.

Assim, ao situar a cisão entre entendimento e vida como o problema contemporâneo da arte, Lukács articula uma estética pautada por uma “síntese entre um estruturalismo mais ou menos fenomenológico de matriz husserliana e um kantismo trágico”, diz Goldmann⁸. Da primeira corrente fenomenológica, sobressai o conceito de “essência como

⁶ Ibidem, p. 108.

⁷ Ibidem, p. 153.

⁸ Lucien Goldmann, “Introduction aux premiers écrits de George Lukács”, em G. Lukács, *La théorie du roman* (Paris, Denoël, 1968), p. 157.

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 dessas 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, a busca de uma ordem e de uma harmonia em uma forma a partir de uma subjetividade. O kantismo trágico, mencionado por Goldmann, refere-se, portanto, a uma verdade instável, fundada a partir dessas formas particulares, problemáticas e dissonantes, e, no entanto, formas significativas que instauram uma diferença qualitativa em um determinado momento histórico, pois apontavam dialeticamente para essa ruptura insuperável entre o homem e o mundo.

A partir das formas particulares e da consideração de sua historicidade surge o conceito de forma problemática ou, em outros casos, de forma em transição. Para Lukács, especialmente em *Heidelberger Philosophie der Kunst* (no capítulo “Historicidade e atemporalidade da obra de arte”), a obra é temporal segundo sua gênese, substância e efeito que produz, mas, como valor, é atemporal, pois contém um tempo ideal interior a ela mesma. Sendo assim, determinação histórico-temporal e atemporalidade estão entrelaçadas. Nos termos de Lukács, “a obra de arte é o devir atemporal de um momento determinado do tempo”⁹. Em outras palavras, a temporalidade não pressupõe uma ligação da obra com o sujeito produtor, mas a inserção da obra no desenrolar temporal irreversível da história e na relação que instaura com as outras formas. Ela instaura assim, no *continuum* do tempo, uma novidade, algo qualitativamente diferente, de modo que a questão do tempo não deve ser entendida como mera factualidade nem pode vir separada da questão da técnica e da materialidade da obra. Lukács diferencia, desse modo, historicidade do artista ou do tempo de historicidade da obra.

O conceito de duplo mal-entendido

Para Tertulian, Lukács, ao chamar a atenção para a zona de materialidade da obra, revela paralelamente aquilo que é ainda informe e precederia necessariamente toda a atividade do espírito, ou melhor, da alma¹⁰. Há um fundo original, brumoso, indizível na experiência da gênese da obra, ou, dito de outro modo, se a estética é imanente, o que significa a afirmação de Lukács, tomada de Leibniz, de que a obra é uma “mônada sem janelas”? Como pensar essa diferença qualitativa entre a esfera da arte e a da realidade vivida empiricamente? É claro, Kant já apontara o caráter paradoxal da arte: ela é uma finalidade sem fim e uma comunicabilidade universal, mas sem conceito. O mérito de Lukács, porém, é tentar ir além do dualismo dos conceitos neokantianos e demonstrar em que consistia a diferença entre a forma da arte e a realidade vivida. Em outras palavras, tratava-se de apreender ao modo da fenomenologia a essência da realidade vivida, enquanto diferença fundamental em relação à arte. Se ela é diferença, se a arte instaura-se a partir de uma diferença, é porque ela não é evidência do exterior nem coincidência

⁹ G. Lukács, *Philosophie de l'art* (1912-1914) (Paris, Klincksieck, 1981), p. 175.

¹⁰ Nicolas Tertulian, *Georg Lukács*, cit., p. 129.

entre sujeito e objeto; ela não anuncia nada, não estimula as faculdades da alma, tampouco une os homens. Num movimento de radical ousadia, o jovem Lukács tira as consequências mais radicais da terceira crítica kantiana, desafiando a universalidade do juízo de gosto, que, para ele, encerrara-se em um círculo vicioso, pois está fundamentado num juízo lógico e não estético: a arte não é uma forma de comunicação entre os homens. Se a arte é autônoma, pois não tem uma finalidade fora de si mesma, restava ao jovem Lukács a tarefa mais árdua de pensar a especificidade do estético em um argumento que não fosse nem psicológico, nem metafísico, nem lógico, e no qual a obra pudesse ter voz, como objeto dotado de materialidade.

Há nesse argumento de fato um radicalismo, um deslocamento em relação ao modo de tratar a obra de arte, chamado por alguns de irracionalismo e, por outros, de nominalismo, mas que estabelece um paralelismo com os procedimentos e conceitos exibidos pelos artistas de vanguarda dos anos 1910, uma correspondência no plano conceitual que provavelmente não se repetirá depois no Lukács maduro. Desse radicalismo nem Hegel sai ileso: a diferença entre signo e significado é para o jovem Lukács irreduzível, uma vez que toda tentativa de comunicar uma experiência encontra um abismo entre o signo e o significado, entre as palavras e as qualidades vividas que se busca exprimir. Os meios de expressão ou são muito abstratos para expressar realidades vividas ou são muito concretos e incomunicáveis.

Diante de tal paradoxo, há na experiência artística uma distância irreduzível, seja da subjetividade expressiva, seja da atividade de compreensão da realidade, entendida como percepção de dados objetivos. Portanto, explorando os limites da linguagem, Lukács responde a esse impasse com o conceito de duplo mal-entendido (atribuído a Leo Popper): a arte é constituída de um duplo mal-entendido, o da expressão e o da compreensão. A universalidade da arte não pode ser deduzida nem sustentada por um ajuizamento, mesmo que tenha pretensões universalizantes, postule um juízo que é para todos – “para qualquer um”, nos termos kantianos –, pois é a capacidade de suscitar o mal-entendido. Em outras palavras, a universalidade do valor estético reside em uma relação negativa do sujeito com o valor – o que Tertulian chama de “estilização da subjetividade”.

O quadro conceitual é o de uma descrição fenomenológica minuciosa, de cuja complexidade – exposta em *A filosofia da arte* e depois na *Estética de Heidelberg* – apontaremos apenas alguns traços.

Do lado do criador, trata-se de estilizar a realidade imediatamente vivida, fragmentária e insuficiente, por um processo de abstração, que é um afastamento dessa mesma realidade. Para Lukács, a obra não é um prolongamento do processo de comunicação da realidade vivida, não é puro meio de expressão, mas opera por um duplo movimento de distanciamento e aproximação da realidade. Há, portanto, um abismo entre o sujeito criador e sua produção, pois ele começa com um ponto de vista, depois hesita, e o problema é resolvido pela e na matéria, por um “salto” e não por uma vontade subjetiva, haja vista que o salto é a solução encontrada pela forma entre as possibilidades materiais da obra, ou seja, no campo da técnica. A forma é um possível imanente à matéria e não uma significação previamente imposta do exterior pelo artista.

Do lado do receptor, por sua vez, não há significação imediata nem compreensão imediata da obra, mas um outro salto, que se dá por meio de uma projeção, isto é, de

uma disponibilidade do espectador de evocar diante da obra um conteúdo utópico. Trata-se de um comportamento de fundo negativo, pois é a partir da inadequação do mundo empírico que o receptor desiludido se abandona diante de uma obra – que, por sua materialidade e seu poder “coisal”, suprime as distâncias e, por um poder de evocação, permite a simbolização de uma experiência de alteridade, ou seja, a utopia. O espectador projeta seu desejo na obra e o vive como sendo sua experiência. O conteúdo vivido pelo receptor não é, portanto, o mesmo do conteúdo da obra. Assim, ela não é irredutível a uma mensagem, pois é a forma e não o conteúdo que possibilita essa projeção. Como em Kant, é a forma e não o conteúdo que produz o sentimento de prazer e o ajuizamento sobre o belo. Em outras palavras, a perenidade de uma obra não é dada pelo interesse pelo conteúdo, mas pela maneira como este foi organizado.

Portanto, a obra, como resultado de muitas dobras ficcionais, é um absoluto que decorre de um duplo mal-entendido, pelo duplo afastamento que estabelece em relação à vida, único recurso que permite uma maior aproximação dela, mas nunca a atinge totalmente, daí seu caráter inesgotável. O distanciamento que instaura é o que lhe permite postular a exigência de uma realidade outra, distinta da realidade em si do naturalismo, mas tão somente se for entendida como materialidade autônoma, puro campo ficcional, aparência. Contra uma estética metafísica, Lukács afirma a concretude da obra de arte, seu caráter de estranhamento, seu poder de deslocamento, ideia que antecipa todo o debate posterior sobre as relações entre desejo e forma. Mas ela é sempre uma relação de tensão entre sentido e busca pelo sentido. A teoria da dissonância, ou *nonsense*, está assim no centro de sua estética. Contudo, ela não é *nonsense* puro. É um absoluto aberto, graças à possibilidade de projetar nas múltiplas possibilidades de recepção um novo sentido do mundo, uma nova tentativa de dar sentido às coisas, de dar voz aos objetos. Em outros termos, a obra que nasce é uma resposta, diz Lukács, ao sofrimento experimentado no contato com as insuficiências objetivas da realidade vivida e suporte para o desejo de utopia do espectador.

Assim, Lukács pretende superar a estética romântica defendendo que “o objeto da filosofia da história da arte é o particular tornado categoria da irreversibilidade significativa”, e postular no plano especulativo que uma estética não pode ser edificada exclusivamente tendo como base a experiência vivida do sujeito produtor ou os efeitos da obra em um público. Daí decorre, para Lukács, o caráter paradoxal e único de toda obra de arte: o significado da arte decorre da dupla relação de proximidade e distância em relação à realidade vivida, haja vista que a arte visa 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 obra de arte.

Com um forte tom cético, o jovem Lukács localiza na “solidão a expressão conceitual da estrutura interna da realidade vivida”¹¹. A impossibilidade de comunicar uma intensidade é apenas um indício da fratura do eu com o mundo e da percepção da cisão entre o interno e o externo que marca a modernidade. A arte não pode preencher essa lacuna nem reconciliar pacificamente o homem com o mundo, pois, se os meios de ex-

¹¹ G. Lukács, *Heidelberger Philosophie der Kunst*, cit., p. 28.

pressão possuem um caráter flutuante, toda comunicação de experiência é um meio de expressão que se torna independente e recebe uma autonomia própria. Assim, Lukács estabelece planos e 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 e, em especial, 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, diz ele, “a miséria profunda e a solidão irreduzível na qual se esconde o homem da realidade vivida”¹².

Nesses textos de juventude, o tema aparece com um recorte histórico impreciso, mas a distinção entre vida imediata e formas artísticas já corresponde a uma situação histórica. Nos escritos futuros, já no formato do conceito de reificação, Lukács vai investigar até que ponto a cisão é uma realidade da época burguesa e se essa separação corresponde às antinomias do pensamento burguês. Nesse momento, a reflexão estética cede lugar à reflexão dialética.

Para concluir, o quadro do jovem Lukács é ainda neokantiano, e pouco marxista, o que não o impediu de extrair as categorias da estética da história e não de uma metafísica do belo. O conhecimento que põe seus próprios limites a partir da impossibilidade de conhecer a coisa em si, o mundo enquanto tal, é por ele entendido como um problema que precisa ser historicizado e apresentado como falta, como cisão histórica entre o sujeito e o mundo. Tal percurso teórico e histórico é o ponto de partida para a assimilação de Marx, e, com ela, a possibilidade de um pensamento concreto da história. Mas o jovem Lukács é subversivo ao extremo, pois não admite nenhuma reconciliação precipitada ou artificial nem aceita compromisso algum com sua época, de modo que sua saída é prolongar a tensão ao máximo. Tal radicalismo lhe possibilita pensar de forma original o campo das teorias da linguagem em consonância com os processos de subjetivação e, assim, desmistificar o discurso comunicativo que a arte burguesa prometia, demonstrando o que ele ocultava, isto é, que diante do esfacelamento da realidade restava-lhe apenas monólogo, a instabilidade e a precariedade das formas. Para tal crítica era necessário ir eticamente até o fim, o que significava para Lukács tomar distância do mundo, pensar a arte como campo ficcional, ou seja, colocar a obra no centro da análise conceitual, pressuposto, segundo Adorno, de toda a *teoria estética*.

¹² Ibidem, p. 32.