

Emancipação humana e arquitetura na estética de Lukács

Juarez Torres Duayer

Como citar: DUAYER, Juarez Torres. **Emancipação humana e arquitetura na estética de Lukács**. *In*: REI, Marcus Del (org.). **György Lukács e a emancipação humana**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. p.234-252. DOI: <https://doi.org/10.36311/2013.978-85-7559-344-8.p234-252>



EMANCIPAÇÃO HUMANA E ARQUITETURA NA ESTÉTICA DE LUKÁCS

Juarez Torres Duayer

Do ponto de vista moral, eu considero a época inteira condenável; e a arte boa somente quando se contrapõe a este decurso das coisas. É aqui que na óptica de minha evolução adquire significado o realismo russo. Na verdade, foram Tolstói e Dostoiévski que nos fizeram ver como na literatura se pode condenar em bloco todo um sistema. Para eles, a questão não é – como em alguns de seus críticos franceses – que o capitalismo tenha este ou aquele defeito, mas a opinião de Tolstói e Dostoiévski é que o sistema inteiro, assim como é, é desumano.

György Lukács¹

Precisamente no que diz respeito à arquitetura vige de modo mais contundente a palavra de Marx segundo a qual as ideias dominantes de uma época são as ideias das classes dominantes.

György Lukács²

¹ G. Lukács, “Marx e o problema da decadência ideológica”, em *Marxismo e teoria da literatura* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968).

² Idem, *Estética I: la peculiaridad de lo estético* (Barcelona, Grijalbo, 1982, v. 4), p. 121.

Introdução

Escolhi essas epígrafes para mostrar que, em Lukács, arte e emancipação humana são sempre termos congruentes e as referências à literatura e à arquitetura dizem respeito a uma questão fundamental tratada em sua *Estética*³, a peculiaridade com que cada arte singular reflete a mesma realidade. Desse modo, o exame de cada uma delas é o espaço privilegiado de investigação das formas que recebe na positividade estética o mundo das categorias comum a todas as formas de reflexo e deve, portanto, confirmar os traços essenciais gerais próprios do reflexo estético⁴.

Foi esse o propósito das investigações sobre as peculiaridades e as formas específicas de reflexo do artesanato, do jardim, do cinema, da música e da arquitetura, presentes no quarto e último volume da obra.

Todavia, da mesma forma que se adverte que a *Estética* não deve ser entendida como um estudo de “história da arte”, não se deve buscar na análise da arquitetura elementos de história e muito menos de uma teoria arquitetônica. Nesse sentido, é preciso ter em mente que o objetivo expresso pelo próprio autor é estabelecer a correta “compreensão filosófica da conformação arquitetônica”, e que o cerne dessa compreensão está na peculiaridade do reflexo estético da arquitetura. Porque será sobretudo a partir do modo com que a arquitetura reflete a realidade que Lukács apontará seu principal problema nos últimos séculos: a decadência de sua missão social e sua quase destruição como arte.

Se em Marx a produção capitalista é hostil a determinados aspectos da produção intelectual, especialmente à arte e à literatura, em Lukács ela levou a arquitetura ao atual “beco sem saída” e não lhe permitiu experimentar, ao contrário de outras manifestações artísticas, nenhum tipo de “florescimento”.

³ Escrita entre 1958 e 1961 e publicada pela primeira vez em 1963 (*Ästhetik. Teil I. Die Eigenart des Ästhetischen*, Berlim, Luchterhand), a obra que ficou conhecida como a *Estética*, ou a *Grande Estética* de Lukács, corresponde, na verdade, apenas à primeira das três partes que deveriam compor o projeto original. Publicada em quatro volumes pela Grijalbo (Barcelona, 1965-1982) com o título *Estética 1: a peculiaridade de lo estético*, a obra contém quase 2 mil páginas e, pelas indicações contidas em seu prólogo, é possível avaliar a amplitude do projeto inicialmente concebido. Entretanto, no começo dos anos 1960, ao decidir dar início aos trabalhos de preparação de uma *Ética*, cujo capítulo introdutório acabou se transformando mais tarde em seu *Para uma ontologia do ser social* (v.1: São Paulo, Boitempo, 2012; v.2: São Paulo, Boitempo, no prelo), Lukács abandonou o projeto de finalização da *Estética*.

⁴ Em Lukács, o ponto de partida para esclarecer o lugar do comportamento estético na totalidade das formas das atividades humanas será sempre a conduta do homem na vida cotidiana, começo e fim de toda atividade humana. Nela têm origem, enquanto finalidades específicas da vida social, a ciência e a arte enquanto “formas superiores” de recepção e reprodução da realidade. É por essa razão que, na determinação da peculiaridade do “modo artístico” de refletir o mundo (Marx), na *Estética* a comparação mais importante a ser estabelecida é com a ciência. No entanto, e embora reflitam sempre a mesma realidade, para o filósofo húngaro ciência e arte são formas distintas de recepção e reprodução da realidade. Na ciência, o reflexo científico em seu propósito de reproduzir a realidade “em si” se orienta em busca de sua máxima “desantropomorfização”; na arte, o estético, por se tratar de um reflexo orientado exclusivamente para o mundo do homem, procura expressar os elementos presentes na realidade antropomorfizada, plasmada pelo homem em seu processo de humanização através do intercâmbio e do metabolismo entre sociedade e natureza. É nesse sentido que, para Lukács, a arte é a autoconsciência da humanidade.

As concepções arquitetônicas do idealismo

Por considerar que o traço afirmativo de sua *Estética* é a polêmica levada a cabo “apaixonadamente” contra as concepções estéticas do idealismo, é compreensível que Lukács inicie o capítulo dedicado ao “caso especial” da arquitetura pelo exame das concepções arquitetônicas da estética idealista (notadamente em Schelling, Schopenhauer e Hegel). No essencial, considera que essas concepções, por limitarem a arquitetura a princípios de “filosofia natural”, revelariam a grande contraposição estabelecida pela filosofia idealista entre “espírito” e “natureza” e adverte que todas as vezes que passamos por cima do papel do trabalho e de suas consequências sociais e psicológicas na constituição do homem e o consideramos “um puro ser natural”, toda a justificada tendência de ultrapassar a separação metafísica entre a atividade artística e a existência humano-natural termina em fracasso.

De qualquer modo, Lukács incorpora contribuições importantes dos três filósofos. Do paralelismo intuído por Schelling entre a arquitetura e a música – “compreensível”, mas “objetivamente insustentável” –, o único princípio retido seria o do papel da estrutura matemática em ambas as artes. Schopenhauer é considerado, “do ponto de vista da concreção”, quem mais se aproximou de um importante “princípio ativo” da legalidade arquitetônica, de um lado, por estabelecer a correta vinculação entre a natureza estética da arquitetura e o caráter “inorgânico” de seu material típico e, de outro, por admitir a luta entre o peso e a resistência como matéria estética da arquitetura artística.

As concepções arquitetônicas de Hegel foram as que mereceram maior atenção por parte de Lukács. Ele se interessará especialmente pela afirmação de que a arquitetura é ao mesmo tempo um meio para a realização de finalidades extra-artísticas e uma arte plena em si mesma, observando em seguida que a contradição e a unidade das contradições da dialética entre a finalidade “externa” extra-artística e a finalidade puramente estética é certamente um problema central da arquitetura. Entretanto, o interesse por Hegel não o impediu de observar que, em função da estrutura idealista e hierárquica de sua estética, ele subestimou teoricamente a missão social que determina a forma e o conteúdo da arquitetura e passou totalmente por cima dos problemas estéticos básicos da arquitetura: a realização artística de sua missão social e o ponto em que a finalidade extraestética tem de se transformar em estética⁵.

Lukács qualificou como inevitável e necessária a polêmica com as concepções arquitetônicas idealistas não só pelas influências que ainda exercem, mas sobretudo porque

para a compreensão filosófica da conformação arquitetônica do espaço é [...] imprescindível conseguir um entendimento, por mais geral que seja, de sua gênese: entender que a realidade e a vivencialidade de um espaço arquitetônico (estético) não puderam se produzir senão muito lentamente; que sua existência, eficácia – e até a necessidade delas – não são de modo algum dadas com a mera natureza fisiológica e antropológica do homem. Dito brevemente: também aqui se trata do fato de que o estético nasce passo a passo no curso da evolução humana da humanidade e não é uma relação com o mundo nascida simultaneamente com o ser-homem.⁶

⁵ G. Lukács, *Estética I*, cit., p. 87.

⁶ *Ibidem*, p. 88; grifo meu.

Ao evidenciar nessa passagem a centralidade de sua polêmica contra a estética idealista, a historicidade humano-genética do fato estético, Lukács demarca os contornos de sua concepção arquitetônica em relação às “estéticas habituais” e passa a tratar do problema da “gênese do espaço arquitetônico (estético)”.

A gênese do espaço arquitetônico

Como a construção com vistas a uma finalidade externa de abrigo, proteção, preceito historicamente sua finalidade artística, a gênese da arquitetura resulta de um longo processo de desenvolvimento da humanidade. Lukács considera que nela, mais do que nas outras artes, a origem e o desenvolvimento das emoções e dos sentimentos vitais desencadeados pelas primeiras construções humanas (segurança, orgulho, alegria etc.) resultam de um processo imprescindível para a gênese de toda a arte nascida “de fontes diversas e heterogêneas entre si, e que não se fundem senão muito paulatinamente na corrente da missão social de uma arte”:

sem esse fenômeno, nenhuma arte poderia ampliar até um “mundo” aquilo a que dá forma [...] nem poderia exercer uma ação estética sobre o homem inteiro, com suas ideias e seus sentimentos produzidos por uma vida plena e rica em conteúdo. [...] *Só quando se constituiu assim o meio homogêneo de uma arte – nascido das necessidades da vida, porém separado das vivências nela possíveis por um salto qualitativo – pode-se dizer que se concluiu a sua gênese.*⁷

É esse o processo em que cada arte singular elabora e expressa, através de um “material básico”, o “meio homogêneo” que lhe é peculiar. Da mesma forma que a língua é o “material básico” da literatura e da forma poética, o som, o da música, e o mármore, o bronze ou a madeira, o da escultura, o “material comum” da arquitetura é a matéria inorgânica. A constituição do “meio homogêneo” e a mimese estética constituem o “salto qualitativo” que eleva a arte à instância da superestrutura:

Esses materiais não pertencem à superestrutura, da mesma forma que ela não pertence à linguagem. Mas pode-se negar o caráter superestrutural do conteúdo e da forma artística que se manifestam nas peças de mármore de Fídias, Michelangelo e Rodin? Também não são, em si mesmas, elementos da superestrutura as cores e as linhas; mas não é, por exemplo, a arte de um Goya ou de um Daumier uma autêntica superestrutura ativa e classista? Thomas Mann não é marxista. Mas quem quiser saber como surge dos sons (os quais tão pouco pertencem, em si mesmos, à superestrutura) uma superestrutura musical, mediante a conformação ideal e intelectual das formas musicais, uma superestrutura que luta pela libertação dos homens ou pela manutenção de sua escravidão, pela sustentação ou pela dissolução de seu ser humano, pela atenção ao homem do povo ou por sua separação dele, pode perfeitamente aprendê-lo no *Doutor Fausto*.⁸

Quanto ao caráter superestrutural da arquitetura, Lukács diz que em estética existem fenômenos ainda mais paradoxais:

Segundo a concepção de Marx, uma ponte é uma parte da produção criadora de valor. Exclui esse fato que uma ponte, como objeto da estética, pertença à superestrutura? Acreditamos que não. Nossa maravilhosa ponte de correntes em Budapeste é um produto artístico da arquitetura.

⁷ Ibidem, p. 90; grifo meu.

⁸ Idem, *Aportaciones a la historia de la estética* (México, Grijalbo, 1965), p. 490.

tura classicista da Reforma [...]. Suas peculiaridades estéticas não podem ser explicadas sem levarmos em conta a base da época, a situação histórico-social nascida daquela base [...]. A ponte como instrumento do transporte é uma parte da produção; porém esteticamente pertence à superestrutura.⁹

Essa natureza evocativa do “meio homogêneo” (audibilidade, visibilidade, linguagem, gesto, espacialidade) é o que permite a criação de um “mundo próprio” enquanto reflexo artístico da realidade e lhe confere uma função muito parecida, mas totalmente diversa, daquela do conhecimento e do reflexo científico, a função de ser “o” órgão de aproximação do reflexo estético à realidade objetiva.

Na busca da gênese e da historicidade peculiar do espaço arquitetônico (estético), Lukács investiga aquela contraditoriedade captada, mas não resolvida por Hegel, o “salto qualitativo” que transforma em estéticas as finalidades extra-artísticas da arquitetura. Para ele, seguir “filosoficamente” esse processo significa indagar

como se produz ou nasce a conformação de um tal espaço referido ao homem, *antropomorfizador*, portanto, e, por conseguinte, objetivamente existente e concebido; como se produz enquanto necessidade social capaz de ser satisfeita: como nasce dela uma missão social e como se produz sua realização estética.¹⁰

De acordo com Lukács. é “sobre essa base vital geral” que se produzem “as emoções extraestéticas ou pré-estéticas envolvidas diretamente com o espaço e com as representações deste”, porque se já é compreensível que a “proteção contra o tempo, contra os inimigos etc., oferecida por um espaço fechado, ainda que não construído pelo homem (a caverna), desencadeie emoções de alegria pela segurança e proteção conseguidas”, muito mais intensas serão essas emoções quando o espaço é produto da atividade do homem.

Com esse relato sobre as experiências extra e pré-estéticas que precedem o salto qualitativo entre as duas finalidades da arquitetura, Lukács retoma a importância de sublinhar o caráter tardio do nascimento da arquitetura como arte, pois disse

se segue que sua gênese foi precedida de um longo período de elaboração de construções tecnicamente úteis de natureza diversa e uma *evolução não menos ampla de emoções entrelaçadas com representações espaciais*. O salto qualitativo [...] que separa aqui mais claramente o pré-estético do estético foi sendo preparado sem dúvida graças às experiências que acabamos de descrever brevemente.¹¹

As primeiras manifestações desse salto qualitativo aparecem, para Lukács, no período que Gordon Childe caracterizou como segunda revolução ou revolução urbana, quando, nas grandes regiões fluviais dominadas pelo homem na Ásia e no Egito, a evolução das forças produtivas possibilitaram e impuseram a constituição de grandes cidades e construções em quantidade até então inimaginável. Nessa transformação quantitativa há, no entanto, uma novidade qualitativa:

⁹ Ibidem, p. 494.

¹⁰ Idem, *Estética I*, cit., p. 90; grifo meu.

¹¹ Ibidem, p. 95; grifo meu.

quando surgem poderosas muralhas para a proteção da cidade, em lugar das anteriores paliçadas, ou quando as tumbas, geralmente pequenas, protegidas por poucas pedras ou lajes, se convertem em templos e sepulcros monumentais etc., mesmo tecnicamente, a transformação é muito mais que uma mera intensificação quantitativa. A isso se soma como momento decisivo o caráter *coletivo* de tais construções, e não só no sentido de que a construção de uma pirâmide, por exemplo, não é possível senão sobre a base de uma mobilização organizada de grandes massas de homens, mas também – e sobretudo do nosso ponto de vista – no sentido de que a função dessas construções se apoia, entre outras coisas, *em suscitar sentimentos coletivos*. Isso vale inclusive para o que diz respeito às construções de utilidade imediata.¹²

A mimese arquitetônica

Identificados os primeiros movimentos da gênese do espaço arquitetônico (estético) com a lenta e progressiva incorporação das vivências humanas à forma das construções, Lukács retoma o problema da luta entre a gravidade e a resistência como princípio da arquitetura (Schopenhauer) para afirmar que, somente após a humanidade ter tido a possibilidade de refigurar e elevar mimeticamente a luta dessas forças até a altura de uma autêntica obra de arte arquitetônica, foi possível levar em consideração o objeto e princípio básico da arquitetura, o problema dos espaços externos e internos:

*trata-se de uma reprodução visual da luta das forças naturais, e isso graças ao fato de que essa luta, reconhecida pelo homem, se submete, mediante esse conhecimento, às finalidades humanas, e a relação, assim nascida, do mundo com o homem se estabelece na forma de um espaço conformado com intenção de visualidade. Se contemplamos desse ponto de vista a gênese da arquitetura, tendo sempre presente o efeito desencadeador de emoções de certas construções, é óbvio que o espaço externo pode conseguir tal natureza estética antes do espaço interno. [...] Desse modo, as emoções crescem muito além de suas origens e se condensam em uma concreta missão social adequada para a determinação formal do espaço. [...] É óbvio que essa ampliação, esse aprofundamento e essa depuração das vivências espaciais arquitetônicas agem também sobre o espaço externo e o modificam. A história da arquitetura mostra em todo caso uma linha evolutiva assim.*¹³

Embora considere que todos esses “momentos genéticos” já seriam suficientes para que pudesse afinal “formular conceitualmente a essência estética do espaço arquitetônico”, Lukács, para conseguir “um ponto de partida concreto e intuitivo”, decidiu recorrer às considerações de Leopold Ziegler sobre a construção da cúpula de Brunelleschi na igreja de Santa Maria Del Fiore, em Florença, para apontar uma outra característica da arquitetura: a independência entre o reflexo científico e o reflexo estético¹⁴. Trata-se de peculiaridade

¹² Idem; grifo meu.

¹³ Ibidem, p. 101; grifo meu.

¹⁴ Ziegler observa que o que se vê da construção da cúpula é uma fração mínima, mas suficiente para comunicar a tarefa técnica e sua solução, “pois a sensação ou impressão óptica não se ocupa da peculiaridade construtiva senão na medida em que a aparência espacial externa lhe comunica uma intuição convincente e constitutiva do construtivo” (Leopold Ziegler, citado em G. Lukács, *Estética I*, cit., p. 104). Para Heydenreich, “apenas se logrará avaliar plenamente a importância singular de Brunelleschi encarando a força criativa de seu projeto como produto de uma incessante interação dos níveis estético e técnico”, porque “tudo o que se inventava e realizava no domínio da técnica não passava de um meio

ridade importante, porque é a partir da neutralidade e da independência entre sistema matemático e mimese estética que Lukács fundamentará sua crítica às concepções da arquitetura moderna:

O erro teórico e prático de muitas concepções modernas (por exemplo, a dos membros da Bauhaus), carregado de consequências para a evolução da arquitetura, consiste precisamente em entender a construção objetivo-tecnológica da obra (quando conseguida como tal) como algo obviamente estético.¹⁵

Em contraposição a esse erro teórico, Lukács evoca ainda uma vez o mérito de Ziegler por ter sublinhado “que a formação arquitetônica em sua dimensão estética tem de mostrar traços qualitativamente novos”, através “do abandono de toda uma série de momentos, construtiva e tecnologicamente imprescindíveis, em função do sistema evocador da visualidade da obra” e impor “como princípio orientador soberano e único das vivências a construção estética – antropomorfizadora, referida ao homem –, que é tão pouco idêntica na arquitetura com a construção tecnológica quanto possa ser a plástica-visual com a anatomia na escultura”. Ocorre, dessa forma, que a “nova imagem espacial visual, evocadora, assim conseguida” não é “em última instância mais que uma transposição ao humanamente visual da construção originária, de produção desantropomorfizadora”¹⁶.

Com essas observações Lukács acredita que pode apontar com clareza a duplicidade mimética da positividade estética na arquitetura a partir da existência das “duas generalidades que mutam em um concreto espaço visual evocador”: de um lado, um sistema de “leis naturais intelectualmente dominadas, um sistema de pugna das forças naturais submetida a essas leis”; por outro, uma “necessidade social generalizada, uma missão social generalizada”¹⁷. A “mutação” que transforma essas duas generalidades em um “concreto espaço visual evocador” acontece por obra de uma nova mimese estética e antropomorfizadora e contém em si uma particularidade:

nessa mutação se eleva a uma unidade vivencial o conteúdo surgido da resolução científico-técnica da tarefa social; em sua elaboração visual evocadora, e em consequência dela, os elementos estruturais da construção expressam assim o mais essencial da tarefa social e de sua solução técnica, concentrando-o todo no estético e sintetizando as emoções e as ideias, suscitadas até então no homem dispersa e isoladamente, na intencionada vivência unitária do próprio espaço. Mas isso só pode ser conseguido através da própria conformação do espaço.¹⁸

Uma vez estabelecida a natureza da duplicidade mimética da arquitetura enquanto resultado da “transformação de duas generalidades em uma particularidade unitária”,

para a finalidade estética” (Ludwig H. Heydenreich, *Arquitetura na Itália [1400-1500]*, São Paulo, Cosac Naify, 1998, p. 13).

¹⁵ G. Lukács, *Estética I*, cit., v. 4, p. 105; grifo meu. Hobsbawm observa que “os edifícios e *décor* em estilo neomedieval, neorrenascentista e Luís XV da sociedade burguesa do século XIX, em certa etapa, deram lugar a um estilo deliberadamente ‘moderno’, que não só se recusava a recorrer ao passado, mas *desenvolvia uma analogia estética duvidosa entre inovação artística e técnica*” (Eric Hobsbawm, *Sobre história*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 33).

¹⁶ G. Lukács, *Estética I*, cit., v. 4, p. 106.

¹⁷ *Ibidem*, p. 110.

¹⁸ *Idem*; grifo meu.

Lukács chama a atenção para outra peculiaridade específica de sua estrutura categorial como arte:

sua incapacidade para expressar artisticamente algo negativo. Aquela escala infinita das emoções e atitudes ideológicas, que vão desde a tragédia até a comédia, a sátira, a caricatura, é excluída liminarmente do cosmos de evocações acessível à arquitetura pela essência mesma de seu modo de construir mundo humano.¹⁹

Essa limitação do “conteúdo evocável” da arquitetura não é, entretanto, entendida num “sentido de privação” nem muito menos “pejorativo”, porque, se pertence “à essência da arquitetura essa negação, a falta de toda luta entre o positivo e o negativo, é necessário formular de imediato a pergunta: em que consiste o valor humano específico dessa privação imediata e absoluta, *única* no campo da arte?”²⁰. Para responder a essa questão, Lukács dirá que é necessário partir historicamente da gênese da arquitetura:

[a arquitetura] só pôde nascer como arte real no período dos grandes impérios, especialmente nas grandes cidades. E isso somente (com o que a ocasião histórica começa a se transformar em artística) quando foi possível e necessário que a finalidade determinante da construção e estrutura dos edifícios tivesse um caráter *coletivo*.²¹

Com isso, julga que já não será muito difícil iluminar sua incapacidade de expressar artisticamente algo negativo:

No mundo conformado pela obra arquitetônica, o homem não pode apresentar-se como objeto da mimese. Precisamente a produção de um mundo circundante realmente espacial, e ao mesmo tempo adequado ao homem, exclui uma conformação artística desse tipo: como homem real, ele penetra nesse “mundo”, e sua relação adequada com ele não é sua mimese, mas sua existência real nele.²²

Nesse sentido,

[o] sujeito que submete as forças naturais no sentido social do homem não pode ser senão geral, coletivo. Mesmo o domínio geral-legaliforme ou conceitual, ainda sem orientação tecnológica, das forças naturais, expressa o poder da sociedade, não do indivíduo, no enfrentamento da natureza. E, mais ainda, a finalidade subjacente à construção é, de modo insuperável, imediatamente *coletiva*.²³

Por essa razão, para Lukács “seria uma deformação dos fatos” ver na incapacidade da arquitetura para se expressar artisticamente algo negativo, “uma renúncia, uma pobreza”:

Ao contrário, essa negação de toda negatividade é o fundamento da singular peculiaridade da arquitetura, a saber: que só ela é capaz de revelar diretamente o ser social geral de um período, as determinações sociais impostas à vida através de múltiplas mediações dos fatos, das ideias etc. dos indivíduos, como uma evocação imediata, sensível e significativa. O *páthos*

¹⁹ Ibidem, p. 115; grifo meu.

²⁰ Ibidem, p. 116.

²¹ Idem; grifo meu.

²² Ibidem, p. 117.

²³ Ibidem, p. 121; grifo meu.

social que penetra toda a arte, ainda que muito mediadamente, aparece aqui com toda pureza; o não ser da negatividade cresce até se converter em pura e madura positividade.²⁴

Assim, é nessa exclusão da “negatividade” e da “presença de qualquer luta” que Lukács localiza “a riqueza evocadora” e “a mundalidade das formações arquitetônicas” enquanto expressão positiva de sua própria privação, que se combina ainda com “o fato de que em sua conformação artística se tem antes de tudo a transformação do geral em particularidade, enquanto a singularidade fica tão excluída de seu âmbito quanto a negação”²⁵.

Desse conjunto de observações, Lukács infere o que considera ser a “extraordinária sensibilidade da arquitetura como arte a respeito das transformações histórico-sociais”, sem deixar de sublinhar, entretanto, o caráter dessa sensibilidade “como arte”, pois, ainda uma vez e diferentemente das demais artes, “cada sociedade, a partir de um certo nível evolutivo, tem de possuir sua própria arquitetura. Uma sociedade sem pintura ou sem tragédia é perfeitamente imaginável, e até existiu diversas vezes, mas não uma sem edifícios”²⁶. No entanto, essa “maciça constrição” da necessidade social na arquitetura não chega a cristalizar os momentos da missão social que determinam seu caráter artístico “para o bem ou para o mal”; ao contrário, é ela que faz com que sua “eficácia histórica seja mais hábil que em qualquer outra arte”, o que tem a ver precisamente com o “caráter afirmativo sem reservas, diretamente social, da arquitetura como arte”²⁷.

Mesmo admitindo a impossibilidade de proceder a uma exposição detalhada e mais adequada da “extraordinária sensibilidade da arquitetura como arte a respeito das transformações histórico-sociais” – questão que seria remetida “por sua essência” à parte histórico-materialista de sua estética (que, como sabemos, acabou não sendo concluída) –, Lukács registrou sua convicção sobre a necessidade de uma íntima interação entre os problemas dialético-materialistas da estética e os histórico-materialistas²⁸. Porque se, de um lado, toda investigação dialético-materialista da arte e, sobretudo, de cada arte em particular, tem de ser incompleta se não faz alusão à historicidade específica inseparavelmente vinculada a sua estrutura formal estética, de outro lado, toda investigação histórico-materialista que tente depreciar essas conexões e estudar diretamente a arte sem tais análises dialéticas, como simples fenômenos estéticos, sem ter constantemente em conta sua específica estrutura estética, tem de cair em um vulgar sociologismo²⁹.

A arquitetura e o desenvolvimento desigual

Somente através dessa interação entre os problemas dialéticos e histórico-materialistas é possível para Lukács compreender o problema que considera decisivo para a concepção histórico-materialista da arte: o da evolução irregular ou não uniforme tanto na gênese e no desenvolvimento interno das artes singulares quanto em sua eficácia social imediata e mediada:

²⁴ Ibidem, p. 122.

²⁵ Ibidem, p. 123.

²⁶ Ibidem, p. 131.

²⁷ Idem.

²⁸ Ibidem, p. 133.

²⁹ Idem.

A dita colaboração [...] pode contribuir para a destruição de analogias esquematizadoras. (Pense-se outra vez nos paralelismos injustificados no tratamento da música e da arquitetura. O materialismo dialético mostra que a duplicidade de mimese que se encontra em ambas tem características totalmente diversas. *E as investigações histórico-materialistas mostrariam de modo contraposto como uma mesma evolução histórico-social atuou sobre ambas: os últimos séculos assistiram simultaneamente a um novo florescimento da música e a uma arquitetura esmagada por uma grave problemática e fenômenos decadentes*).³⁰

Essa passagem é importante por três motivos. Primeiro, porque a partir dela a exposição transita das características ontogenéticas e estéticas do reflexo da arquitetura para o exame de suas manifestações histórico-sociais; segundo, porque localiza o momento e a natureza das determinações responsáveis por sua “grave problemática” e “fenômenos decadentes”; e, finalmente, porque Lukács expõe a “medida” com que ajuíza estética e criticamente a produção arquitetônica “nos últimos séculos”.

Mesmo que o capitalismo seja a formação histórico-social que atuou de modo contraposto sobre a arquitetura e a música nos últimos séculos, a questão a ser examinada são as razões por que ele não só a afetou mais do que a outras artes, como também a conduziu ao atual “beco sem saída”. Podemos dizer que, ao se referir diversas vezes à Antiguidade Clássica e ao Renascimento como períodos de “autêntica arquitetura”, Lukács pensa em um mundo cuja “medida” (e sua correspondente “medida arquitetônica”) se opõe à “medida” de um outro mundo, o da “utilidade” burguesa, o mundo “dos últimos séculos”. Nesse sentido, a universalização do desenvolvimento capitalista e do utilitarismo burguês significariam o rompimento da união entre o estético e o utilitário, a violação da *medida* e a decadência arquitetônica³¹.

Os primeiros sintomas dessa decadência são situados por Lukács no Barroco, quando surgiu a fachada, uma “categoria completamente nova e sumamente conturbadora”, que exacerba “profunda e constantemente” a “nova arquitetura”³². No “terreno dos princípios”, com o nascimento da concepção que criou a fachada, a “conexão unitária orgânica entre o espaço interno e externo ficou solta” e acabou favorecendo as tendências

³⁰ Idem; grifo meu.

³¹ “A medida, como relação homogeneizante, inclui, evidentemente, e cria a beleza. [Mas] a utilidade, como fator tendente a tornar a realidade mais homogênea, e que permeia todos os aspectos da vida, não está em harmonia com a beleza. [...] Quando Marx escreveu que o capitalismo era inimigo da arte era isto que tinha em mente. [...] A arte da época capitalista constitui um longo – e contínuo – protesto contra as reações de utilidade. Assim, a relação entre o artista e o mundo também se modificou. Aquele deixou de afirmar este e de estar em harmonia com aquele. [...] O mundo do Renascimento assume um lugar a meio caminho entre a antiga era da ‘medida’ e o período moderno, burguês, da ‘utilidade’” (Ágnes Heller, *O homem do renascimento*, Lisboa, Presença, 1982, p. 205).

³² Escrevendo sobre o Barroco, após se referir ao fato de que o “alegorismo arquitetônico” do século XVII atingirá seu apogeu no século XVIII, Argan (“Rhétorique et architecture”, em *L'Europe des capitales*, Genebra, Albert Skira, 1964, p. 104) se refere a uma “retórica da arquitetura” e diz “que as fachadas não são mais a seção de uma perspectiva nem a superfície que completa o volume de um conjunto plástico. Como objeto visual, pertencem muito mais à rua ou ao lugar do que ao edifício do qual fazem parte. Borromini chega a construir fachadas de igreja deslocadas em relação a seu eixo e sem nenhuma relação com seu interior. Vista da rua, a fachada cria um momento de exceção em relação aos edifícios vizinhos; ela funciona como um apelo que convida a entrar”. Para Flávio Conti, nas igrejas barrocas, “a parte central da fachada tem uma importância maior que as laterais”; ver seu livro *Como reconhecer a arte barroca* (São Paulo, Martins Fontes, 1984).

“destruidoras da unidade arquitetônica que estavam implícitas desde o primeiro momento nessa concepção”³³.

Foi o amadurecimento dessas tendências destruidoras da unidade arquitetônica que tornou possível “aplicar a qualquer espaço interno – até a espaços internos projetados sem nenhuma intenção arquitetônico-artística – uma fachada qualquer” e empregar, nos “grandes edifícios e quarteirões das grandes cidades modernas, fachadas góticas, renascentistas ou barrocas, de acordo com a moda”³⁴.

Esse ecletismo, considerado “uma etapa necessária na evolução da missão social das artes na sociedade capitalista madura”, tem como fundamento o fato de que “os instrumentos de trabalho se desprendem aceleradamente das bases antropológicas presentes nos trabalhadores e se fazem cada vez mais científicos, mais desantropomorfizadores”. Lukács lembra que Marx sublinhou energicamente essa diferença em relação a épocas anteriores:

No estamento (e mais ainda na tribo) esse fato permanece escondido; por exemplo, um nobre continua sempre um nobre e um *roturier* [plebeu] continua um *roturier*, abstração feita de suas demais relações; é uma qualidade inseparável de sua individualidade. A diferença entre o indivíduo pessoal e o indivíduo de classe, a contingência das condições de vida para o indivíduo aparecem apenas juntamente com a classe que é, ela mesma, um produto da burguesia.³⁵

Após sublinhar a importância dessa passagem de *A ideologia alemã* – para observar que “com isso o caráter ao mesmo tempo geral e particular-concreto da missão social da arquitetura tem que se decompor com mais intensidade qualitativa que nas demais artes”³⁶ –, Lukács considera que a continuidade desse processo de independência entre a fachada e a intenção arquitetônica de conjunto (que se inicia com o Barroco) teve sua expressão mais evidente no ecletismo da arquitetura do século XIX e representou, no plano formal, o resultado dos compromissos políticos que, naquele momento, a burguesia estabeleceu com as classes dominantes anteriores e através dos quais

tentava evitar uma democratização radical da sociedade, e sobretudo um avanço do proletariado socialista. Para realizar esses fins, tinha de recolher ideologicamente uma parte do legado feudal-absolutista e desenvolver, além disso, em sua própria ideologia uma “respeitabilidade” antiplebeia, para converter-se assim em salvaguarda da “segurança” social.³⁷

Após apontar o solo social desse historicismo “tão profundamente antiartístico dessa etapa do desenvolvimento da arquitetura”, através do qual se expressou “o complexo

³³ G. Lukács, *Estética I*, cit., v. 4, p. 134. Procedimento totalmente contrário tinham os arquitetos renascentistas. Para Summerson, Alberti, “no projeto da igreja de S. Andrea, em Mântua, [...] não adaptou os princípios do arco triunfal apenas à fachada principal, mas também às arcadas da nave, no interior. Ainda mais, fachadas e arcadas foram dimensionadas na mesma escala, de tal modo que a igreja – por fora e por dentro – é uma ampliação lógica e tridimensional do tema do arco triunfal [...] a ideia principal é clara e pode-se facilmente perceber como ressoa no interior” (John Summerson, *A linguagem clássica da arquitetura*, São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 22; grifo meu).

³⁴ G. Lukács, *Estética I*, cit., p. 134.

³⁵ Karl Marx e Friedrich Engels, *A ideologia alemã* (São Paulo, Boitempo, 2007), p. 65.

³⁶ G. Lukács, *Estética I*, cit., p. 135.

³⁷ *Ibidem*, p. 136.

emocional com o qual a classe dominante dessa época afirma sua própria existência”, Lukács se refere à pintura e à música para mostrar como uma mesma evolução histórico-social pode atuar de modo hostil ou favorável sobre as artes:

O fato de que o período desse “beco sem saída” da arte arquitetônica haja produzido ao mesmo tempo na pintura o florescimento do impressionismo francês, na literatura figuras como Dickens e Thackeray, Gottfried Keller e Henrik Ibsen, e na música as de Wagner, Brahms e Verdi, mostra claramente a correção de nossa tese acerca da especial sensibilidade da arquitetura para a tarefa social que recebe.³⁸

Um quadro muito parecido a este “no posterior e apaixonado movimento de reação a esse ecletismo do ponto de vista dos princípios” é identificado por Lukács desde a metade do século XIX, mas por mais “justificada que tenha sido toda crítica da arquitetura [...] nenhuma dessas críticas conseguiu chegar ao centro da questão, à *decadência da missão social da arquitetura como consequência da existência humana no capitalismo*”³⁹.

Entretanto, de seu ponto de vista, esse tipo de crítica era impossível pelo fato de que a “decisão de abordar superficialmente o ecletismo historicista partia em grande parte das posições de um capitalismo ‘puro’, que não tivesse mais de buscar apoio ideológico em algum lugar do passado pré-capitalista”⁴⁰.

Mesmo considerando os diferentes motivos e as diversas correntes da nova arquitetura, o que é decisivo para Lukács é que,

dada a decomposição da missão social, a tarefa básica de criar um espaço para o homem por meio da transposição das potências construtivas da edificação em visualidade ficava aqui tão recusada ou ignorada – ainda que com outras motivações – como no academicismo depreciado, pomposo e comercial. Assim, *detrás da radical eliminação de todas as tradições, detrás do apelo a uma arquitetura “pura”, encontra-se o espírito do conformismo exatamente igual ao da época do ecletismo, ainda que com outros conteúdos e outras formas, de acordo com a transformação social. E não podia ser de outro modo, porque, como mostramos, o princípio afirmativo é essencial na arquitetura.* Como a arquitetura desse período estava obrigada a aceitar e afirmar um capitalismo essencialmente inumano, o princípio de inumanidade tinha de servir como fundamento de sua concepção espacial, ou melhor, como fundamento da aniquilação arquitetônica do espaço estético-arquitetônico, para substituí-lo por um *espaço puramente desantropomorfizador*.⁴¹

Essa tendência, que se intensifica em razão dos próprios “fundamentos desantropomorfizadores” da mimese arquitetônica, leva Lukács a considerar que, no caso da arquitetura, ela é muito fácil, porque, como “o princípio humano desaparece da missão social”, sua propensão é ficar com “o primeiro reflexo desantropomorfizador e negar a segunda

³⁸ Idem.

³⁹ Ibidem, p. 137; grifo meu. A passagem mostra que Lukács conhecia o debate e a natureza das críticas sobre as quais se construiu o ideário da arquitetura moderna, marcado, como sabemos, pela forte rejeição ao ecletismo arquitetônico do século XIX.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Idem; grifo meu. Há aqui uma congruência entre as observações de Lukács sobre o fundamento da concepção espacial da arquitetura moderna e as críticas que dirigiu ao conformismo das vanguardas literárias do século XX por ocasião do debate sobre o expressionismo dos anos 1930.

mimese ou identificá-la com a primeira”⁴². Retomando em seguida a questão da peculiaridade e da duplicidade mimética da arquitetura, Lukács estabelece as relações entre a forma e o conteúdo da nova construção:

Assim se tem, em lugar da enganosa e distorcida pompa eclética do período anterior, uma “simplicidade” e “cientificidade” conscientemente desantropomorfizadoras e (como arte) inumanas; *um tecnicismo pelo qual adquirem objetivação o vazio e a pobreza da vida capitalista*; é um estado de ânimo que não pôde encontrar seu *páthos* senão na desmedida intensificação abstrata da quantidade.⁴³

Na opinião de Lukács, entre os motivos que favorecem a moderna técnica arquitetônica, está o domínio do puramente “geométrico”⁴⁴, porque os novos materiais utilizados permitem uma enorme diversidade de formas externas à subjetividade do construtor, subjetividade que, embora “naturalmente condicionada pela sociedade”, não a impede de atuar

destruidora e abstratamente sobre a missão social confiada à arquitetura. O efeito social concreto útil de cada construção perde sua peculiaridade sensível, isto é, pode realizar-se – *no que diz respeito à utilidade pura* – com toda comodidade, *sem ter de determinar um espaço interno e externo que levem à intenção visual aquela função*. Por isso um estabelecimento público de banhos pode ter um mesmo aspecto que uma oficina, uma fábrica ou uma igreja, ou ao contrário, sem deixar de oferecer por isso, do ponto de vista geométrico, uma solução perfeita. [...] A decadência da missão social, ou melhor, sua conversão em algo totalmente abstrato, como a exigência da construção vertical em consequência do encarecimento da renda do solo urbano, aporta uma “liberação” em relação a todos os postulados “antiquados”, ou seja, em relação à tarefa de criar um espaço concreto próprio para o homem.⁴⁵

Na nota com que Lukács finaliza essa passagem, há uma referência à análise de Burckhardt a respeito do templo de Paestum, na qual ele chama atenção para o fato de que a construção não foi projetada geometricamente e sua simetria arquitetônica até se humanizou com os “finos desvios”. Para Lukács, o moderno geometrismo, “*por princípio anti-humano*”, exclui todas essas preocupações, que, em seu entendimento, só podem ser apreciadas na “*autêntica arquitetura*”⁴⁶.

No dizer de Lukács, as “ideologias fetichizadoras próprias do período imperialista” apoiam, como “é natural”, tais tendências anti-humanas, cujo efeito se percebe em todas as manifestações ideológicas da época e também em todas as manifestações artísticas⁴⁷. Nestas, entretanto, é possível notar que, ao contrário da arquitetura, desenvolve-se

⁴² Ibidem, p. 138.

⁴³ Idem; grifo meu.

⁴⁴ Lukács lembra que Sedlmayr chamou a atenção para o fato de que o princípio dessa teoria, que aparece na época da Revolução Francesa, é que a arquitetura tem de se regenerar por meio da geometria e pôs em correto paralelismo com isso a frase de Le Corbusier segundo a qual o “homem em liberdade é propenso à geometria pura” (G. Lukács, *Estética I*, cit., p. 138).

⁴⁵ G. Lukács, *Estética I*, cit., p. 139; grifo meu.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Ibidem, p. 140.

uma luta ininterrupta entre a submissão, a adaptação e o compromisso com a situação fetichizada do homem dessa época e uma rebelião mais ou menos consciente contra ela. Basta aludir a figuras tão significativas como Thomas Mann ou Béla Bartók para que esse antagonismo se manifeste pujantemente.⁴⁸

Ao evidenciar desse modo como a manifestação de tal antagonismo é mais débil nas artes plásticas do que na literatura e na música, por conta de suas específicas formas de reflexo da realidade, Lukács dirá que, na arquitetura, essa luta é impossível porque

[a] luta estética contra a fetichização não pode consistir [...] senão em descobrir e conformar artisticamente nas formações coisificadas, cristalizadas como objetos, as relações humanas que a elas subjazem real e objetivamente. *O caráter imediata e intensamente social da arquitetura como arte impossibilita uma tal oposição.* [...] é possível desmascarar poeticamente, [...] sem necessidade de a própria crítica da fetichização dar forma a um mundo desfetichizado. *Ao contrário, a ruptura arquitetônica com a fetichização não poderia acontecer senão colocando no lugar do aniquilado espaço do homem outro espaço próprio faticamente novo. Mas isso não é possível nas condições histórico-sociais do presente.*⁴⁹

A impossibilidade de travar essa luta no capitalismo é que tem levado o atual pensamento arquitetônico a se limitar

exclusivamente ao primeiro ato científico, desantropomorfizador, do reflexo da realidade e à sua utilização tecnológica ótima, aniquilando a conformação visual do espaço por obra de uma imediata identificação desta com aquele reflexo [...] o que faz com que [...] todos os esforços orientados de algum modo a conseguir efeitos artísticos têm de se ocupar de questões secundárias (cor dos edifícios, suavização da inumanidade nas fachadas etc.), limitando-se a produzir algo que pelo menos seja agradável.⁵⁰

Por essa razão, a arquitetura é a *única* manifestação artística que, pela impossibilidade de efetivação de sua segunda mimese propriamente estética, nos últimos séculos (desde o período barroco), está obrigada a expressar – em função de seu caráter essencialmente afirmativo – “o vazio e a pobreza da vida capitalista”. A radicalidade dessa compreensão filosófica consiste em que, para Lukács, não há, nas condições sociais do momento, qualquer possibilidade de se plasmar um espaço humanamente conformado e “faticamente novo”.

Autenticidade e *páthos* na arquitetura

Desde as suas obras de juventude, Lukács expressava a preocupação que marcaria a orientação e o conteúdo de sua obra de maturidade, a intenção de estabelecer “as pontes entre a dialética das formas sociais e a das formas literárias” e esclarecer o fato de que “a morfologia das formas literárias aparece sempre rigorosamente ligada à dialética dos processos sócio-históricos”⁵¹. *Mutatis mutandis*, a mesma preocupação está presente em seu estudo sobre a arquitetura: estabelecer as “pontes” entre as formas sociais e as formas arquitetônicas.

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Idem; grifo meu.

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Nicolas Tertulian, *Georg Lukács: étapes de sa pensée esthétique* (Paris, Le Sycomore, 1980).

Entre os aspectos mais característicos do tratamento dessa dialética em Lukács está a antinomia entre o caráter poético que ele atribui ao mundo antigo e a forte rejeição ao utilitarismo e ao “prosaísmo” da vida burguesa. Presente em seus estudos sobre o romance, o mesmo antagonismo aparece na origem dos problemas enfrentados pelo desenvolvimento da arquitetura.

Da mesma forma que Hegel atribuiu o desaparecimento da forma epopeia ao fim da ligação direta entre indivíduo e sociedade, Lukács atribui a esse rompimento a dissolução das determinações sociais no segundo momento propriamente estético da mimese arquitetônica⁵². Ao considerar o desaparecimento do *páthos* um dos elementos dessa dissolução, Lukács lembra que, enquanto categoria estética, na filosofia antiga o *páthos* correspondia à “sublimação de uma experiência interior individual até o ponto em que ela se funde numa grande ideia, num heroísmo civil, na vida, enfim, do conjunto social” e constituía-se exatamente a partir daquela “unidade relativa do universal e do individual” que, no entanto, é “inalcançável na vida burguesa”⁵³. Contudo, enquanto no romance, com o fim dessa unidade, as buscas do *páthos* na vida moderna podem ter êxito nas questões privadas – “a mariposa noturna, depois que o sol do universal se põe, voa para a luz de lâmpada do privado”⁵⁴ –, na análise da arquitetura, ao contrário, a peculiaridade de sua mimese estética não permite a busca do *páthos* na mesma direção da literatura.

Desse modo, com o fim da unidade relativa das relações entre indivíduo e sociedade e a conseqüente perda de seu *páthos* original, deixam de existir as condições sociais para uma arquitetura verdadeiramente autêntica.

É por essa razão que, ao caracterizar o Renascimento como uma época em que a “angústia da vida individual, a mutilação do homem pela divisão capitalista do trabalho ainda não eram [...] um fato social dominante”, e em que a ideologia da sociedade burguesa nascente, em virtude da luta contra o feudalismo, ainda aparece “impregnada do

⁵² Em certo sentido, a respeito da totalidade representada pela unidade entre indivíduo e sociedade, Lukács lê Hegel com o mesmo propósito apontado por Jameson (“Em defesa de Georg Lukács”, em *Marxismo e forma*, São Paulo, Hucitec, 1985, p. 131): “os trechos da *Estética* de Hegel que nós, modernos leitores, julgamos mais interessantes são talvez não tanto os que descrevem a estrutura épica em si mas exatamente aqueles que, seja diretamente, seja por implicação, mostram o que, no mundo moderno, expulsa tal totalidade *a priori*”.

⁵³ G. Lukács, “O romance como epopeia burguesa”, *Revista Ensaaios Ad Hominem*, t. 2, n. 1, 1999, p. 97.

⁵⁴ Karl Marx, citado em idem. Fischer lembra que, na dissertação de doutorado de Marx sobre Epicuro e Demócrito, “não há nada sobre a luta de classes, o proletariado e a revolução, ou sobre o ‘reino da liberdade’ numa sociedade sem classes e sem dominadores; mas podemos encontrar, no caderno VI, a frase sobre o subjetivismo das filosofias epicurista e estoica do fim da época clássica: ‘Depois do pôr do sol universal, a mariposa procura a lâmpada do particular’”. Para Fischer, o “sol universal” era para Marx “a realização do indivíduo, dos objetivos da comunidade; participação na *Res publica*, na ‘causa pública’; possibilidade de ultrapassar o particular através da ação e da ideia – algo semelhante à democracia de Atenas ou à república de Roma antes da ditadura dos Césares. Em contradição com qualquer autossatisfação falsa, ele não queria ‘ficar para sempre na própria pele’, queria ‘ser criador do mundo’, apoderar-se espiritualmente do mundo com suas próprias forças e, na evolução posterior, contribuir para sua modificação material. Não se pode deixar de notar a ânsia por uma nova alvorada na sociedade, por um ‘universal’ que ultrapasse em plenitude e força luminosa a lâmpada do homem particular” (Ernest Fischer, *O que Marx realmente disse*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970, p. 3).

páthos da libertação da humanidade da mortificação feudal, da escravidão social e ideológica, da angústia e da mesquinhez econômica e política da Idade Média”⁵⁵, Lukács identifica na arquitetura do Quattrocento, a exemplo da Antiguidade Clássica, a mesma unidade relativa do universal e do individual capaz de fazer renascer, de forma original e não imitativa, o *páthos* da arte e da estética antiga.

Se, com o fim do Renascimento, o aprofundamento da divisão capitalista do trabalho e a fragmentação do homem pela cisão da relação entre indivíduo e sociedade tornaram cada vez mais difícil para a literatura a busca do *páthos* na vida burguesa, para a arquitetura significaram a dissolução quase completa de sua mimese estética e a sua quase destruição como arte.

Portanto, mesmo que o “desejo de harmonia entre as faculdades e as forças do indivíduo” não se extingam “nunca por completo”, e quanto mais desumana, “mais feia e mais sem alma se tornava a vida no capitalismo em plena expansão, tanto mais violentamente haveria de acender em alguns indivíduos o afã de beleza”⁵⁶, pode-se dizer que, em Lukács, a arquitetura, ao contrário do romance, não pôde voar para a “luz de lâmpada do privado”, “depois que o sol do universal” se pôs.

A arquitetura e a decadência ideológica

Vimos, na análise de Lukács, como as condições sociais e estéticas da arte e da criação literária na segunda metade do século XIX – período que ele identifica com o início do processo de “decadência ideológica” da burguesia – repercutem com intensidade em sua análise arquitetônica.

De fato, após as derrotas das revoluções proletárias de 1848, Lukács identifica a existência em Marx de uma “vasta e sistemática crítica da grande reviravolta político-ideológica de todo o pensamento burguês no sentido da apologética e da decadência” e aponta a “conexão da literatura com as grandes correntes sociais, políticas e ideológicas que determinaram a reviravolta em questão”⁵⁷. As consequências mais imediatas dessa fuga para o predomínio da ideologia “pura” e da “evasão da realidade” na ciência e na arte significaram o afastamento cada vez maior da vida da sociedade que deveriam refletir.

Para Lukács, além da decadência ideológica, com o desenvolvimento do capitalismo o outro “decisivo complexo de problemas” que deve ser enfrentado pela sociedade é a divisão social do trabalho, que, embora “muito mais antiga do que a sociedade capitalista”, em consequência do domínio da “relação-mercadoria”, passa a assumir “uma tal difusão e profundidade que assinalam mesmo uma transformação da quantidade em qualidade”⁵⁸. Todavia, a divisão capitalista do trabalho não se limitaria apenas a submeter a si todos os campos da atividade material e espiritual, mas se “insinua profundamente na alma de cada um”, provocando “profundas deformações” que se expressarão posteriormente em diversas formas de manifestações ideológicas:

⁵⁵ G. Lukács, “O romance como epopeia burguesa”, cit., p. 100.

⁵⁶ Idem, *Problemas del realismo* (México, Fondo de Cultura Económica, 1966), p. 111.

⁵⁷ Idem, “Marx e o problema da decadência ideológica”, cit. O problema da decadência ideológica é a base de sua defesa do realismo no “Debate sobre o expressionismo”, sustentado contra as vanguardas literárias e artísticas do modernismo, que ele considerava “essencialmente antirrealistas”.

⁵⁸ Ibidem, p. 62.

A submissão covarde a estes efeitos da divisão do trabalho, a passiva aceitação destas deformações psíquicas e morais, que são inclusive agravadas e enfeitadas pelos pensadores e escritores decadentes, constituem um dos traços mais importantes e essenciais do período da decadência.⁵⁹

No campo ideológico, a estreiteza da vida humana sob o capitalismo, que se estabelece e aprofunda cada vez mais com a divisão do trabalho, encontrará para Lukács sua expressão maior no contraste entre as duas concepções de mundo que ele considerava “em moda”: o racionalismo e o irracionalismo⁶⁰. Para o autor, ambas as concepções têm profundas raízes na vida do homem submetido à divisão capitalista do trabalho: o racionalismo é “uma direta capitulação, covarde e vergonhosa, diante das necessidades objetivas da sociedade capitalista” e o irracionalismo, embora “um protesto contra elas”, é “igualmente impotente e vergonhoso, igualmente vazio e pobre de pensamento”, porque, como concepção de mundo, “fixa a vacuidade da alma humana de qualquer conteúdo social, contrapondo-a rígida e exclusivamente ao esvaziamento, igualmente mistificado, do mundo do intelecto”⁶¹.

Nessa acepção, em que aparece associado às “necessidades objetivas da sociedade capitalista”, o “racionalismo” confere outro sentido ao “racionalismo” e “funcionalismo” arquitetônicos, a uma “racionalidade” que, via de regra, é evocada como um dos principais atributos e virtudes que frequentam, como sabemos, a vasta literatura apologética da arquitetura sob a influência da Bauhaus. Em verdade, é a mesma racionalidade a que se referiu Lukács, a de “um capitalismo puro”, que na segunda metade do século XIX, em meio ao ecletismo historicista, buscava uma arquitetura que “não tivesse mais de buscar apoio ideológico nenhum no passado pré-capitalista”⁶².

Aprofundamento da divisão social do trabalho, dissolução interior e exterior do homem, mutilação e fragmentação do indivíduo, falso contraste entre objetividade morta e subjetividade vazia, perda da unidade e da coparticipação da vida sentimental e intelectual conformam, portanto, o quadro das dificuldades a serem enfrentadas pela arte e pela literatura na figuração da real existência do homem diante dos processos de desumanização da vida no capitalismo.

No que se refere às tendências literárias que surgem com esse quadro, Lukács identifica a que procura responder às dificuldades pretendendo transformar a literatura e elevá-la à categoria de ciência objetiva. Para ele, essa tendência, que era fortemente influenciada pelo positivismo (“concepção ‘científica’ da vida social que via no homem um produto mecânico do ambiente e da hereditariedade”), surge não por casualidade, mas em concomitância à sociologia moderna separada metodologicamente da economia. Sua principal característica era “deixar fora da literatura – por causa de seu mecanicismo – precisamente os mais profundos conflitos da vida social do homem” e evocar, em lugar “dos grandiosos protestos contra os aspectos desumanos do desenvolvimento social [...]”

⁵⁹ Ibidem, p. 63.

⁶⁰ Lukács tratou das tendências irracionalistas na filosofia em seu livro *A destruição da razão, escrito durante a Segunda Guerra Mundial* e publicado pela primeira vez em 1954. Ver G. Lukács, *El asalto a la razón* (Barcelona. Grijalbo, 1968).

⁶¹ G. Lukács, “Marx e o problema da decadência ideológica”, cit., p. 69.

⁶² Idem, *Estética I*, cit., p. 137.

amplas figurações do que existe no homem de mais elementar e animalesco; em lugar da grandeza ou da debilidade do homem nos conflitos com a sociedade, [...] amplas descrições de atrocidades exteriores”⁶³.

Também aqui há uma conexão evidente com as críticas de Lukács à arquitetura moderna e a seu tecnicismo, “pelo qual adquirem objetivação o vazio e a pobreza da vida capitalista”. Isso porque, assim como ocorre com a influência do positivismo na tendência literária anteriormente apontada, é possível identificar o pragmatismo positivista no modo como a arquitetura e o urbanismo contemporâneos aderiram cada vez mais aos imperativos do que Lukács chama de “ritmo da vida moderna”.

Mas o que significa esse “famoso ritmo da vida moderna”? Para Lukács, um preconceito frequentemente apresentado como o grande responsável pela impossibilidade de se figurar, a exemplo do que fizeram os clássicos do realismo, a vida e o homem contemporâneos na literatura; ao fim e ao cabo, “a inumanidade do capitalismo”, inumanidade que, do ponto de vista do “ritmo da vida moderna”, se revela como “um *a priori* fatalista de nossa época”⁶⁴.

No caso da conexão aqui examinada, se na literatura a decadência ideológica e a apologética convergem para o surgimento de tendências substancialmente dirigidas para a liquidação do realismo, na arquitetura essas tendências têm justificado com frequência como necessárias a produção e a figuração dos espaços necessários à fruição do “famoso ritmo da vida moderna” denunciados pelos grandes escritores realistas do século XIX⁶⁵.

Nesse sentido, ficam claras as razões pelas quais aqueles que defendiam um capitalismo puro e uma arquitetura que não tivesse mais de buscar apoio ideológico em algum lugar do passado pré-capitalista passaram a reivindicar, em resposta às necessidades objetivas da sociedade capitalista, a versão edilícia da concepção de mundo do “racionalismo”, o “racionalismo arquitetônico” nascido sob a influência da Bauhaus.

Não é difícil perceber que, na análise de Lukács, as “pontes” entre a dialética das formas sociais e a das formas arquitetônicas aparecem rigorosamente ligadas à dialética dos processos sócio-históricos. Foram elas que lhe permitiram apontar o atual “beco sem saída” da arquitetura e mostrar por que todos os atuais esforços do pensamento arquitetônico orientados de algum modo para a obtenção dos efeitos artísticos se ocuparam de questões secundárias e acabaram reproduzindo, em certo sentido, a exemplo da literatura, o que podemos considerar uma espécie de “beletismo” arquitetônico.

Considerações finais

Não é fácil avaliar a dimensão e o impacto envolvidos na crítica arquitetônica de Lukács. E a dificuldade se deve não apenas à amplitude do período histórico que ela abrange, mas sobretudo ao rigor com que se desenvolve desde a rejeição *in limine* das

⁶³ Idem, “Marx e o problema da decadência ideológica”, cit., p. 93.

⁶⁴ Ibidem, p. 96.

⁶⁵ É curioso que Habermas, em sua defesa da continuidade autocrítica do modernismo, atribua às instâncias dos “modernos mundos da vida”, que “escapam à intervenção do planejador”, a “sobrecarga” do programa da arquitetura moderna (Jürgen Habermas, “Modernidade: um projeto inacabado”, em Otilia Beatriz Fiori Arantes e Paulo Eduardo Arantes, *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*, São Paulo, Brasiliense, 1992, p. 14).

manifestações arquitetônicas produzidas a partir do Renascimento até o confronto aberto com os encômios, em geral unânimes, aos cânones e à excelência da arquitetura sob a influência da Bauhaus.

Ao contrário, para Lukács, tudo o que o pensamento arquitetônico mobilizado nestes últimos quatro séculos foi capaz de produzir se resumiu apenas a suavizar a inumanidade do capitalismo que a arquitetura, pela particularidade do caráter afirmativo de seu reflexo da realidade, está obrigada a expressar.

Finalmente, e não menos importante, se permanece ignorada sua compreensão da impossibilidade de um autêntico desenvolvimento da arquitetura como arte “plena em si mesma” em face da “hostilidade” do “ambiente social” do capitalismo, isso se explica, em grande medida, pelo modo como se coloca à contracorrente das análises estéticas habituais no debate contemporâneo, que continua a evitar, não por acaso, pelas razões apontadas por Lukács, a discussão sobre a estética da arquitetura.

Ao evocar na *Estética* a definição de poesia de Matthew Arnold (1822-1888), Lukács escreveu que “a criação artística é ao mesmo tempo descobrimento do núcleo e crítica da vida”⁶⁶, o que nos ajuda a compreender sua defesa da missão social da obra de arte e seu juízo estético sobre ela; para ele, a “arte verdadeira”, a “arte boa” é aquela capaz de se contrapor ao sentido efetivamente “regressivo” dos padrões humano-societários do mundo do capitalista, a “época inteira condenável” que a arquitetura, por conta de seu caráter afirmativo e da destruição de sua segunda mimese, está obrigada a figurar.

Oscar Niemeyer costumava dizer que, no dia em que a vida for mais humana, mais solidária, aí sim os prédios terão um feitiço diferente. É difícil dizer se ele conhecia o capítulo dedicado à arquitetura na *Estética*, mas certamente concordaria com Lukács quando este fala da impossibilidade de colocar no lugar do atual e aniquilado espaço do homem produzido pelo capitalismo, nas condições histórico-sociais do presente, outro espaço humanamente conformado e faticamente novo.

Para terminar, faço alusão a uma passagem de Nicolas Tertulian sobre as relações entre arte e emancipação humana na obra do filósofo húngaro: Lukács permaneceu fiel até o fim à aspiração de unir em uma só as ideias de revolução e humanismo integral⁶⁷. Sua *Estética* e seus juízos estéticos são testemunhas disso.

⁶⁶ G. Lukács, *Estética I*, cit., v. 2, p. 380.

⁶⁷ Nicolas Tertulian “O pensamento do último Lukács”, *Outubro: Revista do Instituto de Estudos Socialistas*, n. 16, 2ª sem. 2007, p. 247.