

A obra de arte:

Kant e Lukács

Arlenice Almeida da Silva

Como citar: SILVA, Arlenice. A obra de arte: Kant e Lukács. *In:* MARTINS, Clélia Aparecida; MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo (org.). **Kant e o Kantismo:** heranças interpretativas. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Brasiliense, 2009. p.9-15. DOI: <https://doi.org/10.36311/2009.978-85-11-00162-4.p335-348>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

A OBRA DE ARTE: KANT E LUKÁCS

Arlenice Almeida da Silva

Unesp/Marília

Ao relacionar a expressão e a compreensão da “realidade vivida” com a fundamentação de uma “estética moderna”, o jovem György Lukács, em sua primeira estética intitulada *Filosofia da arte* (1912-1914), sistematiza os rumos dessa disciplina em um movimento duplo de aproximação e de recusa da *Crítica da faculdade de juízo* de Kant. Apesar de encontrarmos linhas de continuidade com a sua produção madura, leia-se marxista, a reflexão de juventude surpreende pela ousadia e abrangência das questões e pela presença dos termos nos quais o modernismo vinha sendo definido. Temas e termos decisivos ao pensamento estético do começo do século XX, e que continuaram ecoando posteriormente, particularmente na *Teoria estética* de Adorno.

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

Privilegiando a face constitutiva e a estrutura particular da obra de arte, com seu caráter fático, material, puro artefato, e, no limite, absoluto, e não o conceito de belo, Lukács observa que se de um lado o mérito de Kant foi reconhecer claramente “o caráter qualitativamente incomparável e, portanto, incomunicável da sensibilidade passiva”, de outro lado, sua estética fundamentou-se no conceito de juízo de gosto como *sensus communis*, ou seja, em um instrumento de mediação entre o mundo das normas e o das experiências vividas. Dito de outro modo, mesmo que a definição kantiana afirme o “gosto” como uma “representação dada universalmente comunicável, sem a intervenção de um conceito”, os seus pressupostos são de ordem lógica, ou seja, sua comunicabilidade é garantida pelo fato de que se trata de um comportamento que deve ser comum a todos; nas palavras de Kant, “as condições subjetivas da possibilidade de um conhecimento em geral” (KANT, 1993, p.61). De modo que para Lukács, a solução racional de Kant pacifica a ambiguidade e a incomunicabilidade da representação estética na “figura do ajuizador que participa de uma dada comunidade de experiência”; e no limite, por meio do assentimento de todos, o que se salva é um comportamento lógico e não estético como pretende Kant. O que, para Lukács, transforma o argumento kantiano em um círculo vicioso: a comunicabilidade universal deste comportamento, que indica a pressuposição em cada um, é demonstrada pela forma judicativa da expressão - “isto é belo” - que repousa em pressupostos lógicos, necessariamente universais e unívocos. Ou seja, o valor universal daquilo que Kant nomeia juízo estético não podendo repousar na relação imediata com a obra de arte, só pode fazê-lo em uma base lógica. “Em virtude da identificação operada entre o ‘comportamento estético’ e o juízo sobre ele, Kant pôde atribuir uma comunicabilidade universal ao comportamento” (LUKÁCS, 1981, p.31) – sustenta Lukács – mas ao preço de abandonar a esfera da realidade vivida.

Ora, para Lukács, mesmo que Kant tenha avançado mais que qualquer outro ao estabelecer as condições necessárias para a possibilidade da experiência, – especificamente na relação que estabeleceu entre o *a priori* qualitativo da experiência e a personalidade empírica – os termos do problema continuam sem solução, pois a questão da obra-de-arte entendida em uma dimensão absoluta, com uma significação própria, não foi abordada. O presente texto visa, assim, analisar tal problemática, tendo em vista que ao perseguir uma estética imanente à obra e não transcendental como em Kant, Lukács não se desembaraça do mesmo paradoxo: para garantir à obra de arte sua autonomia, ela deve manter uma relação ambígua de proximidade e distanciamento da realidade vivida.

É claro que não há uma estética propriamente dita da obra de arte em Kant, mas a crítica da faculdade de julgar, uma vez que o propósito da *Crítica do juízo* é a análise transcendental, ou seja, uma inquirição que pergunta pelas condições de possibilidade e validade de um ajuizamento estético. Contudo, a terceira *Crítica* tem sido pensada, desde então, como uma estética, ao menos por vincular arte e crítica de arte e por não descartar o estudo da formação da cultura da análise do gosto. Ora, em Kant o prazer estético está vinculado a uma espécie de acordo entre as formas da obra e as nossas faculdades. Portanto, o conceito de forma tal como aparece na *Crítica do juízo* não seria o modo de aproximação da arte como objeto, tão requisitado por Lukács? E, assim, de fazer falar a obra? É claro que o objeto está ali, o objeto como um dado empírico, mas o que importa em Kant é a nossa reação diante dele: o objeto belo encoraja, vivifica o jogo livre das faculdades, possibilita a manifestação da liberdade, de modo que a forma do objeto julgado belo é essencial para a análise kantiana da beleza. Mas a forma é a reflexão e não a intuição simples de um objeto singular na imaginação. Então, se a atenção é estética e não cognitiva ou moral e se Kant está considerando um encontro não determinante, mas reflexivo com um objeto, qual é o objeto adequado à imanência pura da experiência estética? Ou Kant considera apenas uma experiência pura da forma?

Dito de outro modo, perguntar pelo objeto, pela obra de arte, como insiste o jovem Lukács, não resultaria em um retrocesso às normas e regras, isto é, ao classicismo do qual Kant se afasta? Ou seja, ao concentrar-se na obra de arte, na relação entre os gêneros, não estaria Lukács ainda prisioneiro das estéticas clássicas, normativas, enquanto Kant, prolongando a tendência do empirismo inglês inovaria ao não se ocupar mais das obras, – uma tarefa vã do ponto de vista da *Crítica* –, mas do sujeito e sua fruição artística por meio de teorias do sentimento do belo e do sublime? Ao afirmar a autonomia do sentimento de belo e privilegiar o juízo e não o objeto, não seria Kant mais moderno que Lukács?

Como defende Gérard Lebrun, em *Kant e o fim da metafísica*, a reflexão sobre o belo em Kant não pode ser reduzida a uma psicologia das apreciações individuais, pois se o gosto existe, deve possuir um princípio de objetividade. Se nas palavras de Kant, “o gosto é um entendimento que compara o prazer ou desprazer com a sensibilidade”, um prazer que é faculdade de julgar e que não depende necessariamente de uma relação com a objetividade; “se o simples prazer é, para Kant, a representação pela qual um objeto nos é dado”, pode-se concluir que há uma separação entre a representação e a posição da existência do objeto. E seguindo tal raciocínio Kant procuraria “saber se, entre a sensação e o conhecimento objetivo, a consciência de prazer não seria uma instância transcendental de um novo gênero”, apreendendo, assim, o juízo de gosto na sua particularidade e tal como ele é vivido (LEBRUN, 2002, p.417). O mesmo raciocínio levou Adorno a afirmar que o que há justamente de revolucionário na *Crítica do juízo* é o fato de que o subjetivismo kantiano tem seu peso específico na sua intenção objetiva, na tentativa de salvar a objetividade graças à análise de seus momentos subjetivos (ADORNO, 1982, p.22). A forma só é tornada visível pela reflexão, diz Valério Rohden, uma forma que se apreende por meio da reflexão estética (RODHEN, 1998, p.65).

Reconhecendo tal proposição como o elemento positivo da crítica kantiana, Lukács, contudo, acrescenta uma dupla negação: em primeiro

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

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

“A Estética deve ser imanente, mas a forma transcendental” (LUKÁCS, 1981). O que significa tal proposição? Em primeiro lugar, Lukács opera com uma tríade de conceitos: “forma pura”, “forma transcendental” e forma “pura reencontrada”. A forma pura é homogênea, estática, dotada de unidade; já a forma transcendental é marcada pela tensão entre sentido e unidade, momento de formalização da realidade vivida. Ora, o conceito de forma pura não é original de Lukács, mas de matriz romântica. Contudo, os românticos ao falarem em “forma pura” referiam-se à força motriz do processo criador; ou seja, a um processo que deslocava o acento da obra para uma unidade transcendental que se realizaria no sujeito criador, – uma espécie de “graça” que lhe advém: a “graça do acabamento de um harmonia preestabelecida que se manifesta nele” (LUKÁCS, 1981,p.148). Ora, o que é apresentado como sendo uma graça, é para Lukács necessário à obra; no lugar de realizar a síntese da obra exigida pelos românticos, o trabalho técnico na obra significa para Lukács que o artista domina o trabalho, mas é também dominado por ele. O caminho que conduz à obra é marcado por uma certa resignação e renúncia do artista, isto é, pela superação da intenção do “querer artístico” pela realização efetiva da obra.

Ou seja, os problemas do artista não são os mesmos da obra; o artista é capaz de criar a obra, mas apenas poderá enunciar os meios de seu trabalho, jamais a obra nela mesma: a obra é uma exterioridade diferente daquilo que viveu o sujeito criador (LUKÁCS, 1981 p.145).

Já o terceiro termo, a “forma pura reencontrada” é, finalmente, o tornar-se visível da técnica, a sua operação enquanto técnica: uma predominância do material na forma, de onde se retira a realidade da obra. A técnica, aqui, não está escondida, mas manifesta. Contudo, vale destacar que a técnica em Lukács não é normativa: não é técnica de composição, nem lições de como fazer arte. Se na forma transcendental temos o campo da realidade utópica, na forma pura reencontrada temos a “realidade da obra”, uma realidade que é idêntica à realidade empírica, mas diferente dela; objetiva e ao mesmo tempo utópica. O artista é quase um puro instrumento das leis imanentes da obra. O que significa que a obra realizada é marcada por uma dupla característica: uma dimensão imanente ligada à experiência vivida, chamado de “peso do real”, e outra transcendente, ligada à utopia. Há, ao final do processo, um sentido utópico imanente à obra. Mas não se pode reduzir tudo ao domínio técnico, pois somente a “forma transcendental e jamais a forma pura, pode liberar fora dela uma realidade” (LUKÁCS, 1981, p.150). Assim, dois afastamentos, chamados por Lukács de saltos, são necessários para a obra acabada: o salto da técnica à experiência, e o da experiência vivida à técnica.

A Estética deve conter, sustenta Lukács, uma “ciência à parte” e não uma propedêutica à metafísica ou à filosofia da religião. É necessário que ela parta do pressuposto da sua irredutível imanência, possibilitando à obra de arte uma significação própria e fechada sobre si mesma. E para tal é necessário romper com a ideia da comunicabilidade da obra. Diferentemente de Kant, não é possível uma comunicação adequada de seu conteúdo, pois a arte não vale para nenhuma comunicação ou comunidade. Em Kant, o juízo de gosto pode ser comunicado porque ele já abandonou a esfera da experiência vivida, orientado agora segundo um valor abstrato.

Definitivamente, em Lukács, o juízo de gosto não pode ser identificado à experiência de gosto.

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

Com um forte teor cético, o jovem Lukács sustenta que “o solipsismo é a expressão conceitual da estrutura interna da realidade vivida” (LUKÁCS, 1981, p.28). A impossibilidade de comunicar uma intensidade é apenas um indício da fratura do eu com o mundo, da percepção da cisão entre o interno e o externo que marca a modernidade. A arte não pode preencher essa lacuna, nem reconciliar pacificamente o homem ao mundo, pois, se os meios de expressão possuem um caráter flutuante, toda comunicação de experiência é um meio de expressão que se torna independente e recebe uma autonomia própria. Lukács estabelece, assim, diferenças entre sujeito empírico e sujeito lógico, entre o sujeito da comunicação e o sujeito da recepção, enfrentando os dilemas de uma teoria da comunicação, especialmente a articulação entre signo e significado. Para ele, a arte confirma que tal articulação é marcada por uma “opacidade”, por uma dissonância constitutiva. É uma imanência impenetrável, “a miséria profunda e a solidão irredutível na qual se esconde o homem da realidade vivida” (LUKÁCS, 1981, p.28).

De modo que, com os conceitos de “dissonância”, “mal-entendido” e “novidade”, Lukács não só inaugura sua reflexão estética como penetra no centro do debate sobre a modernidade artística. Lukács é um dos primeiros teóricos a utilizar o conceito de dissonância para descrever a pro-

dução artística moderna. A dissonância é, em suas palavras, “o *principium specificationis* da arte” (LUKÁCS, 1981, p.196). Trata-se de um “conceito relacional” que estabelece uma ligação entre a realidade vivida e a realidade utópica e que procura descrever o movimento pelo qual a experiência vivida pelo sujeito criador tende para a forma. Na medida em que a experiência estética identifica-se com o processo de formalização e sua busca pela completude, Lukács radicaliza a ideia kantiana de autonomia ao afirmar que a arte é uma totalidade que se fecha sobre si mesma. A forma não obedece, portanto, às demandas do conhecimento lógico, nem por meio dela se conhece as determinações da matéria, ou seja, a experiência vivida que lhe deu o impulso original. A forma configura, diferentemente, algo que não pode ser conhecido e que é ao mesmo tempo único, algo que não é comunicável. A forma “produz, diz Lukács, signos inadequados” (LUKÁCS, 1981, p.210).

Por outro lado, se a dissonância é o ponto de partida da reflexão é porque ela é uma realidade objetiva e não uma característica psicológica, mera subjetividade; ela é uma exigência objetiva da realidade. De modo que se o elemento exterior é também decisivo na produção da obra, a estética deve afirmar o caráter histórico irreduzível da obra de arte. “O conteúdo da dissonância, confirma Lukács, é a experiência singular de um sujeito produtor, portanto, concreta e histórica” (LUKÁCS, 1981, p.169).

A obra de arte manifesta esse caráter paradoxal: ela é ao mesmo tempo temporal e atemporal, ou seja, uma duplicidade que é o resultado de uma produção circunscrita e enraizada em um tempo e um espaço, mas portadora de validez e efeitos universais. O elemento paradoxal da arte assinala que ela possui ao mesmo tempo um caráter histórico e artístico, mas que também há algo de irracional em sua manifestação, um “mal-entendido” que lhe é constituinte; a arte fala e constitui-se, em suma, a partir de uma distância, de um “Hiatus” (*Abstand*).¹

¹ Ibid., p.2.

A obra é temporal segundo sua gênese e atemporal pelo efeito que produz no sujeito receptor; um efeito independente do transcorrer do tempo. Lukács procura, portanto, relacionar os dois polos da reflexão estética na análise da especificidade do fazer artístico: a atividade de produção e a de recepção, isto é, fazer uma fenomenologia tanto do comportamento criativo como do receptivo.

Para o comportamento criativo, Lukács elabora o conceito de “novidade”, um conceito temporal de relação para o qual toda obra de arte ao introduzir uma diversidade inaugura uma forma única. “A ‘novidade’ é uma condição necessária da obra, pois é expressão pessoal do criador e não pode ser separada de sua personalidade”(LUKÁCS, 1981, p.162). Ela possui, assim, uma dimensão de incomparabilidade com as formas artísticas anteriores. A novidade remete ao conceito de originalidade kantiano característico do gênio que “dá a regra à arte”. Sabemos, nos termos de Kant, que gênio “é um talento para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada” (KANT, 1993, p.153). Mas, diferentemente, se se trata de fazer falar a obra, ela não pode ser entendida por meio de uma dedução histórica da personalidade criadora; as intenções do artista pouco esclarecem sobre a especificidade da obra, pois ela tem uma concretude própria, como já vimos, que escapa ao referente histórico; ela é uma forma técnica que cristaliza os conteúdos recebidos, indo além deles e lhes conferindo um caráter atemporal.

Ora, o caráter atemporal significa que a obra, em função da realização técnica, isto é, formal, torna-se simbólica, com potencialidade para operar efeitos fora de seu tempo. Ela torna-se assim uma “forma transcendental criadora de realidade, figurando uma sensibilidade simbólica”, isto é, uma capacidade de criar outras formas perfeitas; em outros termos, “realidades utópicas” que por sua realidade sensível e imediata buscam apaziguar e suprimir verdadeiramente o sofrimento e os limites do mundo dado. Mas o efeito simbólico ocorre tão somente se a obra preservar como dado original, sua historicidade. “A atemporalidade da obra

repousa justamente sobre o fato de que seu acabamento formal é o resultado de um processo de simbolização de um complexo de experiências históricas concretas” (LUKÁCS, 1981, p.177).

Para o sujeito receptor o que conta é a materialidade da obra, ou seja, sua forma imanente, seu poder sugestivo e histórico. E aqui o conceito de mal-entendido é decisivo. Pelo seu caráter de alteridade, de inadequação e estranhamento a obra repercute nos conteúdos da experiência do receptor, tocando sua imaginação, possibilitando, no limite, “reviver a experiência mais íntima de outrem” (LUKÁCS, 1981, p.162). Há, assim, um jogo de aproximação e de distanciamento entre o receptor e a obra. “A atitude do sujeito receptor adquire uma certa independência em relação à obra, pois seu interesse material é separável da obra e mesmo da ideia de arte” (LUKÁCS, 1981, p.207). Mas justamente ao produzir seu efeito, a obra de arte possibilita ao receptor viver uma experiência utópica, ou, em outros termos, relacionar-se com a história: “a obra é vivida como a realidade utópica que corresponde de forma adequada à experiência vivida, que se torna nova para o sujeito receptor” (LUKÁCS, 1981, p.213).

A relação entre historicidade e atemporalidade na obra de arte é o tema que marcará toda a produção do jovem Lukács, bem como boa parte de seus escritos de maturidade, e é, por outro lado, o que singulariza sua reflexão diante da estética dita, *grosso modo*, romântica. Para Lukács, Schelling percebeu com profundidade, mais do que todos os românticos, que “toda obra é a eternização de um momento histórico determinado” – “que a obra sai do tempo e para ele retorna”: “ela arranca um instante do fluxo temporal lhe conferindo a perenidade do tempo” (LUKÁCS, 1981, p.220). Mas, enquanto os românticos ainda permanecem ligados a uma teoria platônica da arte, Lukács procura tirar outras consequências do procedimento formal da obra, de sua incontornável materialidade. Não só toda obra suscita um mundo novo, abrindo um campo vasto de possibilidades, como ativa um campo de negatividade, o “mal-entendido” na relação do eu com o mundo.

“A dissonância é a compreensão (*zusammenfassung*) da realidade na perspectiva do *non-sense* afirmado na forma”. Há um *hiatus* constitutivo do mundo que se traduz na distância entre a realidade habitual e a realidade utópica. Contra a tendência “naturalista” que imagina poder imitar a realidade imóvel e “verdadeira”, o jovem Lukács insiste que o sujeito criador e da mesma forma o receptor, vai se deparar sempre com uma realidade que lhe é estrangeira, inalcançável e obscura. “A obra não é um prolongamento simples do processo de comunicação da realidade vivida; ela não é um puro meio de expressão, mas opera por um duplo movimento de distanciamento e aproximação desta realidade”. Para Lukács, Friedrich Schlegel e Novalis teriam sido os primeiros a perceber o caráter paradoxal da criação artística, sua “face de *Janus*”. Contudo, buscaram estabelecer no sujeito criador a possibilidade de um equilíbrio e de uma reconciliação entre realidade e mundo figurado. De modo que contra essa visão harmoniosa da arte, presente em boa parte do pensamento romântico, Lukács contrapõe a opacidade e ambiguidade da arte; a arte como “ruptura na continuidade do vivido”. Sua *Filosofia da arte* afronta tal estado de coisas com uma concepção da criação que é um *non-sense* determinado: “a arte procede da perplexidade e do dilaceramento do sujeito contemplador em um mundo no qual as coisas são completamente heterogêneas entre si; no qual há apenas equilíbrios reflexivos, práticos e abstratos, entre o desejo de unidade e ordem e o mundo que pede uma explicação” (LUKÁCS, 1981, p.132).

Segundo Rainer Rochlitz, o jovem Lukács rompe com a tradição idealista e romântica em sintonia com as vanguardas artísticas ao instaurar a modernidade na crítica ao culto do gênio. Se em Kant o Gênio é compreendido em termos psicológicos e “consiste na feliz disposição que nenhuma ciência pode ensinar e nenhum estudo pode executar, de encontrar ideias para um conceito dado e, por outro lado, de encontrar para elas a expressão pela qual a disposição subjetiva do ânimo daí resultante, enquanto acompanhamento de um conceito, pode ser comunicado a outros”

(KANT, 1993, p.162); para Lukács o gênio deve ser entendido na relação entre o produtor e a obra, na medida em que a gênese da obra decorre da ideia de uma necessidade não causal, mas histórica, de uma “coincidência entre a forma da experiência e a forma técnica” que faz do artista ao mesmo tempo o instrumento de suas próprias leis formais e um ser “tragicamente excluído de sua própria realização”. “É gênio o criador para quem suas experiências contêm, como formas necessárias da experiência vivida, as formas técnicas da obra; aquele para quem as relações que constituem a obra são as relações de sua experiência imediata; o homem que vive suas experiências *sub specie formae*, aquele para o qual a técnica da obra é sua forma de comunicação natural” (LUKÁCS, 1981, p.74).

Ora, qual a diferença entre essa definição e a ideia de produção inconsciente que encontramos em Kant? No § 46, Kant afirma: “o próprio autor de um produto, que ele deve a seu gênio, não sabe como as ideias para tanto encontram-se nele e tampouco tem em seu poder imaginá-las arbitrariamente ou planejadamente e comunicá-las a outros em tais prescrições, que as ponham em condição de produzir produtos homogêneos” (KANT, 1993, p.153). Já no § 45 encontramos a afirmação de que a “arte bela tem que passar por natureza”, pois ela, “a arte, que como natureza fornece a regra”. E, mais adiante: “um produto da arte, porém, aparece como natureza pelo fato de que na verdade foi encontrada toda a exatidão no acordo com regras segundo as quais, unicamente, o produto pode tornar-se aquilo que ele deve ser, mas sem esforço” (KANT, 1993, p.152).

Em Kant também o artista se submete inconscientemente às leis do material, mas seu produto torna-se arte bela quando produz uma forma de reconciliação entre natureza e arte, que se dá pela natureza pensada como “produção mediante liberdade, isto é, mediante um arbítrio que põe a razão como fundamento de suas ações” (KANT, 1993, p.149). É uma forma que “dá muito a pensar”, diz Kant, mas a arte ao possibilitar o livre jogo das faculdades pacífica e é uma manifestação da natureza enquanto liberdade.

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

Adorno, leitor do jovem Lukács, observa na *Teoria estética* que se em Kant a arte é amputada de seu conteúdo, o prazer que ela proporciona é o de um “hedonismo castrado, um prazer sem prazer”, pois “não há nenhuma arte que não contenha em si, negado como momento, aquilo de que ela se desvia; ao que é desprovido de interesse deve juntar-se a sombra do interesse mais feroz, se pretende ser mais do que simples indiferença” (ADORNO, 1982,p.22).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor, *Notas de literatura*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

_____. *Teoria estética*. Lisboa: Ed. 70, 1982.

JUNG, W. *Wandlungen einer ästhetischen Theorie: Georg Lukács Werke 1907 bis 1923*. Köln, 1981.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

LEBRUN, Gerard. *Kant e o fim da metafísica*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LUKÁCS, György. *L'Âme et les Formes*. Paris: Gallimard, 1974.

_____. *Probleme des Realismus*, III. Berlin: Luchterhand Verlag, 1965.

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

ROCHLITZ, Reiner, *Le jeune Lukács. Théorie de la forme et philosophie de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1983.

ROHDEN, Valerio. Aparências estéticas não enganam. In: DUARTE, Rodrigo. (Org.), *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.