



A relação entre objetividade e subjetividade no ato estético

The relationship between objectivity and subjectivity in the aesthetic act

Monica Hallak Martins da Costa*

Resumo: Este artigo tem por objetivo acompanhar a análise de Lukács acerca da especificidade do espelhamento artístico. Para tanto, o autor diferencia o reflexo estético daqueles da ciência e do cotidiano. A partir deste contexto, Lukács analisa o papel da *Entäusserung* no pôr estético. A abordagem de Lukács será cotejada com a análise de Chasin do complexo objetividade/subjetividade e, ao final, serão levantadas algumas questões acerca da dupla base (natural e social) da produção humana.

Palavras-chave: Ontologia do ser social; György Lukács; marxismo e estética.

Abstract: This article aims to follow Lukács' analysis of the specificity of artistic mirroring. Therefore, the author differentiates the aesthetic reflection from those of science and everyday life. From this context, Lukács analyzes the role of *Entäusserung* in aesthetic putting. Lukács' approach will be collated with Chasin's analysis of the objectivity/subjectivity complex and, at the end, some questions will be raised about the double basis (natural and social) of human production.

Keywords: Ontology of the social being; György Lukács; Marxism; Aesthetics.

Imortal é o autor que lega polêmica à posteridade.

Antes de iniciar a elaboração de sua *Ontologia*, Lukács concluiu a *Estética*, publicada em 1963. Nessa grande obra (que, não obstante suas 1.600 páginas, era apenas a primeira parte de um projeto maior), Lukács tratou da alienação apoiando-se em Hegel. Vejamos, de início, como compreende os reflexos científico e estético para, posteriormente, tratar de forma específica da *Entäusserung*, como momento do espelhamento estético.

Na abordagem inicial em *Estética*, Lukács apresenta os elementos do pensamento cotidiano a partir dos quais brotam as diferenciações tanto do pôr científico quanto do artístico. Seu escopo é o de capturar a especificidade do estético delimitando sua distinção em relação à ciência. Para a compreensão do significado da *Entäusserung* em Lukács, a distinção é importante tanto para compreender a apropriação da *Entäusserung* hegeliana na análise da relação sujeito/objeto na arte, quanto para

* Doutora em serviço social; professora do curso de serviço social da Pontifícia Universidade Católica (PUC – Minas). E-mail: monicahallak@uol.com.br.

refletir a futura introdução (Lukács só o fará explicitamente em *Ontologia*) dessa categoria na análise de toda objetivação humana como uma característica do trabalho em geral.

Nos passos subsequentes àquela primeira abordagem do pensamento cotidiano, Lukács detalha os momentos distintivos que dão origem à ciência e à arte. Ele já havia exposto que, tanto uma quanto a outra forma de reflexo, nascem do metabolismo entre homem e natureza, pois a “gênese real das objetivações deve encontrar-se na própria hominização, no paulatino nascer da linguagem e do trabalho” (LUKÁCS, 1970, p. 51). Nesse processo, os sentidos são constituídos na ordenação e armazenamento de experiências visuais, auditivas etc. graças à intervenção do pensamento que torna possível a substituição de um sentido pelo outro, assim, o “olho assume as mais variadas funções perceptivas do tato, das mãos, com o que estas se tornam disponíveis para o trabalho propriamente dito e podem desenvolver-se de forma superior e diferenciar-se cada vez mais” (LUKÁCS, 1970, p. 51).

Os experimentos rudimentares baseiam-se, antes de tudo, na imitação dos objetos imediatamente encontrados, mas as ferramentas assim produzidas são modificadas em função do que Lukács chamou de “imitação do aspecto subjetivo”, ou seja, “de uma imitação dos movimentos que dão bom resultado na prática do trabalho, da continuidade de sua experiência. Assim pois, quanto mais relativa ao homem é a imitação, tanto mais fecundamente pode continuar a operar inclusive em estágios superiores” (LUKÁCS, 1970, p. 72).

Conforme ainda observa:

Em sua forma humana, a imitação pressupõe já uma relação sujeito-objeto relativamente elaborada, porque essa imitação se orienta claramente até um objeto determinado como parte ou momento do entorno do homem; isso supõe uma certa consciência de que esse objeto se encontra frente ao sujeito, existe com independência dele, mas, em certas circunstâncias, pode modificar-se pela atividade do sujeito. (LUKÁCS, 1970, p.72)

E por isso pode dizer, com segurança, que o “homem primitivo se encontra em um nível qualitativamente superior aos animais mais evoluídos já pelo fato de que o conteúdo do reflexo e da imitação tem como meio a linguagem e o trabalho” (LUKÁCS, 1970, p. 72), o que, mesmo em estágios rudimentares de desenvolvimento, pressupõe a relação entre sujeito e objeto. Relação essa que se constrói objetivamente, na atividade e a partir de todos os sentidos. Mesmo assim, diz: “todo o mérito do rápido progresso da civilização se atribui à cabeça, ao desenvolvimento e à atividade do

cérebro” (LUKÁCS, 1970, p. 76).

Lukács dedica parte do capítulo referente às diferenciações produzidas a partir do cotidiano para o exame do reflexo religioso, do qual só trataremos na medida em que envolver uma forma específica de espelhamento que deve ser diferenciada do espelhamento estético, aquele chamado pelo filósofo de subjetivista-antropomórfico, no qual “a imagem cósmica [...] se centra teleologicamente no homem (seu destino, sua salvação), se refere diretamente a seu comportamento em relação a si mesmo, em relação a seus próximos, em relação ao mundo” (LUKÁCS, 1970, p. 99). Essa forma de comportamento em relação a si mesmo do homem entra, com frequência, em divergência, na vida cotidiana, com o trato científico da realidade, visto que:

O conhecimento científico serve, simplesmente, para superar todas as consequências subjetivas imediatas e a priori, para mover aos homens a operar sobre a base de uma consideração objetiva e sem preconceitos dos fatos e da conexão entre eles. Esta tendência opera também, como é natural, na vida cotidiana: o choque entre as duas atitudes ocorre muito frequentemente na consciência humana não como tal choque entre atitude científica e atitude religiosa, mas seu sentido segue sendo, inclusive em níveis elevados de desenvolvimento, uma divergência real do pensamento cotidiano. (LUKÁCS, 1970, p. 99-100)

A *questão* que se coloca é, pois, “[...] se o domínio humano da realidade pode ter lugar sobre uma base antropomorfizadora, teleologicamente centrada no homem, ou se exige necessariamente um distanciamento mental em relação aos ditos momentos” (LUKÁCS, 1970, p. 100). A essa exigência de distanciamento mental do homem em relação a si mesmo Lukács chama “desantropomorfização”, traço típico do reflexo científico que pressupõe a dedicação exclusiva a um campo homogêneo sobre o qual o homem está inteiramente voltado.

Para que esse reflexo se realize é necessário, é certo, um salto em relação ao campo heterogêneo da cotidianidade, melhor dizendo, um deslocamento do aspecto específico da realidade a ser analisado, sob a ótica científica, para um espaço no qual este elemento destacado é o centro. Na vida cotidiana, esse tipo de isolamento não é possível, por ser a esfera do homem inteiro, ocupado com as mais diversas atividades necessárias para sua reprodução física e social. Como constataremos em páginas vindouras, também o espelhamento artístico pressupõe a separação em relação à vida cotidiana, separação que se expressa efetivamente no fato de, tanto o exercício da arte quanto da ciência, exigirem “certo ócio, uma certa liberdade – por mais que relativa – em relação às preocupações cotidianas, em relação às reações imediatas da cotidianidade às necessidades elementares” (LUKÁCS, 1970, p. 170). Tal afirmação

encontra ressonância nos *Manuscritos de 1844*, no qual Marx afirma que o homem (diferentemente do animal) só produz verdadeiramente quando livre da necessidade física imediata.

No caso do reflexo científico, o salto em relação ao cotidiano significa certa *dessubjetivação* que, no entanto, “não suprime as propriedades, qualidades decisivas do homem inteiro que dá esse salto, senão na medida em que obstaculizam a reprodução do meio homogêneo pelo sujeito” (LUKÁCS, 1970, p. 147); pelo contrário, exige agudeza, dom de observação, capacidade de combinar dados, constância, capacidade de resistência adquiridos a partir da lida no cotidiano.

Lukács esclarece que a desantropomorfização não tem nenhuma relação com tendências anti-humanas, estas “nascem sempre do solo da vida histórico-social, das estruturas sociais, de situações de classe no seio de uma formação” (LUKÁCS, 1970, p. 148). Nas relações capitalistas de produção, o princípio desantropomorfizador, de fato, aparece “[...] em função do desejo de lucro como força impulsora, como princípio da inumanidade extrema e até de anti-humanidade”, mas ele é “essencialmente um princípio de progresso e de humanização”, salienta marcando sua contraposição em relação à “crítica romântica, retrógrada” (LUKÁCS, 1970, p.160).

Em um rápido apanhado histórico, resgatando o percurso filosófico de defesa das tendências desantropomorfizadoras, Lukács valoriza, sobretudo, o trabalho de Bacon, autor que “levou a cabo a separação entre pensamento cotidiano e reflexo científico-objetivo da realidade em si de um modo muito mais amplo e sistemático que qualquer outro [...] nesse período fundamental” (LUKÁCS, 1970, p. 152). Resume o “sentido central e mais geral da epistemologia baconiana” comparando-a aos esforços metodológicos de Galileu: “trata-se de transformar de tal modo o sujeito humano, de superar de tal modo suas limitações imediatamente dadas, que seja capaz de ler o livro da realidade em si” (LUKÁCS, 1970, p. 156).

Também em Spinoza, o referido escritor encontra, sem desconsiderar as distinções em relação a Bacon, a preocupação de reeducar o “sujeito no sentido da recepção das leis da realidade em si, sem deformações humano-subjetivas, a reflexão sobre a realidade segundo sua própria natureza, e não segundo os efeitos humanos, e a sistematização do todo”, transformação que só se torna possível pelo “distanciamento em relação ao pensamento cotidiano, de sua imediatez e seu antropomorfismo” (LUKÁCS, 1970, p. 156).

Mesmo explicitando a crescente diferenciação da ciência em relação ao cotidiano, Lukács nunca deixa de destacar a constante interação entre as duas esferas, seja por meio das perguntas postas pelas necessidades do dia a dia, seja pela “influência inversa das conquistas da ciência na prática cotidiana” (LUKÁCS, 1970, p. 163). Por isso mesmo, de certa forma, Lukács responde aqui àqueles críticos que veem, em sua análise, a presença de tendências “totalizantes” em relação à possibilidade do conhecimento, pois justamente em função desse constante intercâmbio, ele esclarece que o conteúdo da realidade “[...] não pode ser nunca esgotado nem pela ciência e a arte mais perfeitas”. Em parte porque sempre há aspectos da realidade ainda não explorados ou explorados de uma forma e não de outra, “e em parte porque essa infinitude extensiva e intensiva da realidade objetiva produz também a correspondente inesgotabilidade dos problemas vitais de cada indivíduo humano, a um nível cada vez mais alto” (LUKÁCS, 1970, p.166), a saber, surgem novos problemas inexistentes nas formas anteriores, problemas cada vez mais específicos e, ao mesmo tempo, mais amplos; o que significa dizer que objetividade e subjetividade desenvolvem-se em interação, ainda que, muitas vezes, tal interação tenha a marca da contradição. Como expressa Chasin, “objetividade e subjetividade humanas são produtos da autoconstituição do homem [...]. O homem e seu mundo são produções de seu gênero – a interatividade universal e mutante dos indivíduos em processualidade infinita” (CHASIN, 2009, p. 92). A interação entre objetividade e subjetividade ocorre em todas as formas da atuação humana, “não importa quão radicalmente contraditória e, de fato, cruel, perversa e mutiladora seja a maior parte dessa trajetória sem fim” (CHASIN, 2009, p. 93).

Se, na esfera da ciência, as contradições entre subjetividade e objetividade tendem a se reproduzir de acordo com a especificidade de sua diferenciação em relação ao cotidiano (o que inclui e implica decididamente relações sociais de produção), na arte esse desenvolvimento assume características peculiares. Segundo Lukács (1970), a esfera da arte não está tão arraigada à necessidade social de produção e de reprodução da mera existência, como a necessidade da ciência. Para o autor, essa aproximação maior da ciência em relação à vida cotidiana é facilmente perceptível, pois a

[...] consecução de conhecimentos acerca do mundo externo circundante, o incipiente descobrimento de suas conexões, é uma parte tão integrante da prática cotidiana que inclusive os homens mais primitivos têm que percorrer esse caminho, sob pena de perecer (LUKÁCS, 1970, p. 170).

A necessidade da ciência aparece, por esse motivo, como necessidade de sobrevivência do próprio homem, necessidade de conhecer a realidade à sua volta, ter o mínimo de controle sobre ela.

A distinção entre o campo da arte e o da ciência aparece nitidamente na forma do espelhamento: no caso da ciência, o reflexo busca conhecer a realidade objetiva, “levando à consciência seus conteúdos, suas categorias etc.”, na arte opera-se o movimento contrário, “tem lugar uma projeção de dentro para fora” (LUKÁCS, 1970, p. 178). Trata-se, portanto, da diferença entre os princípios antropomorfizador e desantropomorfizador. No entender do autor, a “objetividade estética – ainda que também ela antropomorfizadora, se distingue qualitativa e essencialmente das formas de objetividade da cotidianidade, a religião e a magia” (LUKÁCS, 1970, p. 178).

A exigência de diferenciação, para fins analíticos, não significa, claro, que na realidade essas esferas se desenvolvam autonomamente. De modo adverso, para o analista em questão, as “primeiras formas de expressão do reflexo científico e filosófico da realidade aparecem mescladas com elementos estéticos” (LUKÁCS, 1970, p. 179). Mais do que isso: o desenvolvimento da ciência e da filosofia permite e promove efetivamente o surgimento de novas expressões artísticas, porquanto “por trás da transformação qualitativa dos fatos da vida, das relações entre os homens, das condições de sua ação, de sua psicologia, de sua moral, atuam forças sociais objetivas, que a pesquisa científica pode descobrir e explicar” (LUKÁCS, 1970, p.182) e todas essas transformações são matérias-primas da expressão do artista. Assim, no mesmo processo por meio do qual os objetos da natureza são “conhecidos, convertidos no reflexo científico, de objetos em-si em objetos para-nós” nascem objetivamente outros produtos – como a música, a arquitetura – com “traços diversos dos meramente destinados à conversão do em-si em para-nós” (LUKÁCS, 1970, p.189) da ciência. Para Lukács, a diferença entre os objetos produzidos pela arte e pela ciência é que o último “*uma vez produzido é tão em-si como os objetos naturais*. Por diversas que sejam sua estrutura objetiva e as leis de sua eficácia em relação às leis da natureza, seu reflexo científico procede igualmente pelo direto caminho que vai do em-si ao para-nós” (LUKÁCS, 1970, p. 189-190, grifo nosso). O autor compreende que, no campo da ciência, é “mais difícil conseguir a forma pura da objetividade” (LUKÁCS, 1970, p. 189-190), visto que o espelhamento científico se volta para as leis e estrutura da objetividade exterior, da matéria natural pronta e acabada e o espelhamento estético debruça-se sobre a compreensão interior, para a conformação subjetiva; porém, a

própria interioridade se constitui socialmente, e não de forma isolada e interna.

A formulação de Lukács, reproduzida sinteticamente acima, inspira-se, segundo reconhece o autor, nos *Manuscritos de 1844*. Ele assume abertamente essa filiação ao pensador alemão ao citar um longo trecho desses rascunhos no qual aparece a conhecida afirmação de que a “formação dos cinco sentidos é fruto de toda a história do mundo até aqui” (MARX, 2004, p. 110). Marx não se refere especificamente à arte, ainda que tenha utilizado exemplos relacionados à música (ao ouvido musical) e à beleza da forma (ao olho capaz de percebê-la). Ele também fala do homem faminto que não percebe a forma humana do alimento, ou seja, uma forma na qual a subjetividade, o saber, os sentidos formados humanamente estão presentes. Nossa alimentação é subjetividade humana objetivada em produtos sociais, constituídos historicamente no contato entre os homens.

A amplitude da análise de Marx não passou despercebida pelo filósofo húngaro. Lukács salienta que o desenvolvimento dos cinco sentidos aludido por Marx “compreende naturalmente muito mais que o desenvolvimento de uma receptividade estética” e o “exemplo dos alimentos mostra que em sua concepção trata-se antes de tudo de manifestações elementares da vida, cuja elevação objetiva e subjetiva é produto do desenvolvimento do trabalho” (LUKÁCS, 1970, p. 191). Mesmo assim, ele observa que as “interações entre objetividade e subjetividade pertencem à essência objetiva das obras de arte” (LUKÁCS, 1970, p.190). E não pertenceriam também, perguntamos, à essência objetiva de todo produto social? Chasin forjou, a partir de Lukács¹, a expressão *dação de forma* para explicitar o significado da prática social, humana: “uma vez que a efetivação humana de alguma coisa é dação de forma humana à coisa, bem como só pode haver forma subjetiva, sensivelmente efetivada, em alguma coisa” (CHASIN, 2009, p. 97). Por isso, é pela mediação da prática que “objetividade e subjetividade são resgatadas de suas mútuas exterioridades [...] de tal modo que interioridade subjetiva e exterioridade objetiva são enlaçadas e fundidas, plasmando o universo da realidade humano-societária” (CHASIN, 2009, p. 98).

Para Lukács, no caso da obra de arte é válida a máxima – “que em qualquer outro

¹ Cf. LUKÁCS, 1970, p. 167; 1982, p. 215. A edição italiana (1970) da *Estética* traduziu por “figuração”. Na edição espanhola (1982), a tradução é “dação de forma”.

campo da vida humana seria idealismo filosófico” – segundo a qual “não pode existir objeto algum sem sujeito” (LUKÁCS, 1970, p. 190).

Outra aquisição, reconhecida por Lukács, a partir das ideias de Marx, além do reconhecimento “da historicidade radical da arte e da receptividade artística”, é a consideração do autor dos *Manuscritos de 1844*, de que “os sentidos, qualitativamente distintos, tem que possuir relações (e, portanto, interações) também qualitativamente distintas com o mundo dos objetos” (LUKÁCS, 1970, p.191). Ainda assim “sempre são sentidos de um homem inteiro” que “vive em sociedade com seus semelhantes, desenvolve nessa sociedade suas mais elementares manifestações vitais e conseqüentemente tem em seus sentidos elementos e tendências profundamente comuns com as desses outros homens”. A heterogeneidade e separação entre os sentidos, portanto, não significa que possam se separar “hermeticamente uns dos outros” (LUKÁCS, 1970, p. 195), porque

A divisão do trabalho entre os sentidos, a facilitação e o aperfeiçoamento do trabalho por meio deles, a recíproca relação de cada sentido com os demais através dessa colaboração cada vez mais diferenciada, a crescente conquista do mundo externo e interno do homem [...] tudo isso põe [...] a tendência a desenvolver mais peculiarmente as próprias qualidades imanentes e a conquistar para estas uma tal universalidade, uma tal capacidade de compreensão que – sem prejuízo da independência de cada arte em particular – penetre progressivamente no que é comum a todas, o meio do estético. (LUKÁCS, 1970, p. 195-196)

Comum a todos os sentidos e a todos os homens é, antes de tudo, o metabolismo da sociedade com a natureza que se efetiva em relações de produção determinadas. Por isso Lukács considera:

Quanto mais forte é, intensiva e extensivamente, esse intercâmbio ou metabolismo, tanto mais acusadamente aparece na arte o reflexo da própria natureza. Esse reflexo não é o ponto de partida, pelo contrário, é o produto de um nível já sumamente desenvolvido do dito intercâmbio. Mas, de outra parte, o reflexo do intercâmbio da sociedade com a natureza é o objeto último e verdadeiramente conclusivo do reflexo estético. Em-si, objetivamente, esse intercâmbio contém a relação de todo indivíduo com o gênero humano e com seu desenvolvimento. Este conteúdo implícito se explicita na arte, e o em-si, com frequência oculto, aparece como um plástico ser-para-si. (LUKÁCS, 1970, p. 197)

O autor admite que esse processo também ocorre na vida cotidiana, no intercâmbio presente no próprio trabalho, mas para ele no trabalho “as componentes objetiva e subjetiva conseguem uma eficácia relativamente independente, desenvolvem-se com relativa autonomia, ainda que, sem dúvida, em ininterrupta interação” (LUKÁCS, 1970, p. 197). A arte aparece, em sua análise, como o desenvolvimento da componente subjetiva, que só pode ser tardio, pois, ela nasce do

desenvolvimento da objetividade por meio do metabolismo da sociedade com a natureza que “manifesta constantemente aspectos novos, novas leis etc. da natureza em sua relação com o homem, e inclui assim a própria natureza, intensiva e extensivamente, cada vez com mais energia naquele intercâmbio com a sociedade” (LUKÁCS, 1970, p. 198). A unidade entre subjetividade e objetividade

[...] significa, pois, que se abandona a unidade de um determinado estágio do desenvolvimento para substituí-la por outra mais complicada, mais mediada, mais altamente organizada. Este processo está em íntima interação com o desenvolvimento da componente subjetiva, cujo desenvolvimento, imediata e aparentemente, é interno (LUKÁCS, 1970, p. 198).

Esse desenvolvimento, que só é interno aparentemente, realiza-se, de fato, no intercâmbio com os objetos e relações efetivamente constituídos na vida social. Sob esse aspecto, diferentemente do reflexo científico que nem sempre espelha o intercâmbio com a natureza, já que desenvolve “caminhos próprios que não desembocam de novo naquele processo senão através de amplas mediações” (a matemática, por exemplo), o reflexo artístico só “pode captar e conformar a natureza com seus próprios meios” (LUKÁCS, 1970, p. 198), tendo por base o metabolismo entre o natural e o social.

Outra distinção em relação ao reflexo científico é que este deve sempre buscar “as determinações gerais do objeto estudado em cada caso”, enquanto na arte o reflexo “se orienta imediata e exclusivamente a um objeto particular” (LUKÁCS, 1970, p. 199). A particularidade refere-se, em primeiro lugar, à linguagem própria de cada objeto artístico (palavra, som, imagem), mas também ao modo próprio do objeto estético se expressar. Segundo Lukács, “a generalização estética é a elevação da individualidade ao típico e não como na científica, o descobrimento da conexão entre o caso individual e a legalidade geral”. Por isso, “a base real que subjaz a todo reflexo, a sociedade em seu intercâmbio com a natureza, não pode manifestar-se senão” por meio de “mediações, postas em movimento pela imediatez estética evocadora”, o que vale para o objeto que conforma a imediatez de “um fragmento da natureza (como na pintura paisagística)” e para aquele que traduz um “acontecimento humano puramente interno (como no drama)” (LUKÁCS, 1970, p. 199).

O típico expresso nos objetos da arte sempre se volta para reflexão da própria subjetividade, orienta-se ao próprio homem abarcando “os conteúdos do mundo concreto do modo mais completo possível” (LUKÁCS, 1970, p. 202). Trata-se da velha

e, segundo Goethe², inútil exigência de conhecer-se a si mesmo. O filósofo húngaro, amparado no literato alemão, recusa a orientação à interioridade na referência ao sujeito e se norteia em um comportamento direcionado ao mundo. Desse modo, ele prepara o leitor para a compreensão da especificidade da antropomorfização na arte, posto que, agora, ele pode dizer que o desprendimento “da autoconsciência em relação à prática cotidiana [...] não é nenhuma supressão do reflexo antropomorfizador, mas só a constituição de uma peculiar espécie dele, independente e qualitativamente nova” (LUKÁCS, 1970, p. 203). Significa referir-se a uma forma de antropomorfização que não se volta para a reprodução do particular, como no caso da vida cotidiana, mas que busca responder à seguinte questão: “até que ponto é realmente este mundo um mundo do homem, um mundo que ele possa afirmar como mundo próprio, adequado à sua humanidade?” (LUKÁCS, 1970, p. 204).

Ao evidenciar a peculiaridade do reflexo antropomorfizador da arte, Lukács não está isolando a expressão estética do comportamento cotidiano. Ao contrário, segundo ele:

Na vida cotidiana os desejos e as satisfações se centram [...] no indivíduo: por um lado, nascem de sua existência individual, real e particular e, por outro, se orientam a uma satisfação real, prática, de desejos pessoais concretos. Não há dúvida de que a conformação artística nasce originariamente desse solo. (LUKÁCS, 1970, p. 204)

Na arte, no entanto:

Surge um tipo particular de generalização [...] estritamente contraposta à desantropomorfização da ciência, [ela] consiste em que o artisticamente conformado se libera da individualidade meramente particular e, com isso, da satisfação prático-fática da necessidade, cismundana ou ultramundana, mas sem perder o caráter de vivencialidade individual e imediata. Ainda mais: este tipo de generalização tem precisamente a tendência a robustecer e aprofundar esse traço. Pois, preservando a individualidade no objeto e em sua recepção, sublinha o genérico e supera desse modo a mera particularidade. (LUKÁCS, 1970, p. 205)

Assim, consoante à visão do analista, a expressão artística eleva a “um nível superior a determinação da autoconsciência, da estreita e particular esfera do

² Sobre a exigência de conhecer a si mesmo, Lukács cita Goethe no livro publicado por Eckermann, *Conversações com Goethe*: “Sempre é dito e repetido que há que intentar conhecer-se a si mesmo. Curiosa exigência, que nada tem satisfeito até agora e que propriamente não cumprirá nada. O homem está orientado, com todos os seus sentidos e aspirações, ao externo, ao mundo em torno de si, e está bastante ocupado no trabalho de conhecer esse mundo e pô-lo a seu serviço na medida em que o necessita para seus fins. Ele conhece a si mesmo só quando goza ou quando sofre, e só a dor e a alegria lhe informam sobre si mesmo, dizem-lhe o que deve buscar ou evitar” (GOETHE *apud* LUKÁCS, 1970, p. 202).

meramente cotidiano e adquire uma generalidade” própria, que tem por traço distintivo “uma generalização sensível e manifesta do homem inteiro, conscientemente baseada no princípio antropomorfizador” (LUKÁCS, 1970, p. 205). Uma criação do, para e pelo homem que assume seu caráter fictício (diferentemente da religião que pretende ser “uma realidade transcendente mais verdadeira que a da vida cotidiana”) e assim recusa a transcendência, a busca da verdade além da própria vida. Por isso, Lukács afirma que a obra de arte cria “formas específicas de reflexo da realidade, formas que nascem desta e regressam ativamente a ela” (LUKÁCS, 1970, p. 207), pois tais formas não se pretendem uma verdade independente da existência.

A percepção sensível do mundo é, portanto, a referência permanente do reflexo antropomorfizador da arte que, dessa maneira, não deve nunca perder o contato com a existência cotidiana, suas dores, seus prazeres, suas diferentes configurações etc., já que as “generalizações [da arte] se realizam no marco da sensibilidade humana, e [...] por força acarretam de certo modo uma intensificação da imediatez sensível para poder executar com êxito estético o processo de generalização” (LUKÁCS, 1970, p. 207). A generalização estética realiza-se, portanto, na intensificação do traço individual, que assim caracterizado expressa *no objeto* da arte sua entificação especial, particular, única e, por isso mesmo, universal.

Do lado *do sujeito*, o caráter potencializador do aspecto individual em cada campo particular da arte se vincula “à possibilidade de desenvolvimento e refinamento dos sentidos humanos, entendida, desde logo, no mais amplo sentido”, o que não significa que “a cada sentido deva corresponder uma só arte”, porque, no curso do desenvolvimento, surgem “interações que se fazem cada vez mais íntimas e penetrantes” (LUKÁCS, 1970, p. 208).

Para Lukács, também no produto do reflexo estético tem-se “uma realidade de existência tão independente da consciência do indivíduo e da sociedade como no caso do em-si da natureza; mas se trata de uma realidade na qual o homem está necessariamente e sempre presente. Como objeto e como sujeito” (LUKÁCS, 1970, p. 209). Essa afirmação associada àquela na qual o autor estabelece que o objeto da ciência uma vez produzido é “tão em-si como qualquer objeto natural” pode se constituir em um indicativo para compreendermos a insistência de Lukács, em *Ontologia* (2012) e em *Prolegômenos* (2010), em lembrar, a todo momento, o caráter dúplice (natural e social) da entificação humana, motivo pelo qual, em relação

a essa citação, assim como a assertiva anterior, podemos perguntar se nos produtos do trabalho não está o homem também necessariamente presente como objeto e como sujeito? Será que, para Lukács, nos reflexos científico e do trabalho o homem é só sujeito? E o objeto exterior é só matéria? Cabe aqui lembrar a I Tese *ad Feuerbach*, na qual Marx reclama da incapacidade do velho materialismo em reconhecer a presença da subjetividade no objeto. Assim, como demonstra Chasin, “o materialismo antigo ignora por completo a qualidade da objetividade social, isto é, sua *energia*, sua atualização pela *atividade sensível dos homens* ou, simplesmente, desconhece sua *forma subjetiva*” (CHASIN, 2009, p. 97). É certo que não podemos acusar Lukács da mesma insuficiência. O objetivo é tão somente aprofundar a interlocução com os resultados da análise do marxista húngaro. Mesmo porque, como veremos adiante, em sua abordagem do reflexo estético, ele demonstra a especificidade dessa forma de espelhamento.

Nesse sentido, o autor esclarece seu entendimento da especificidade da generalização nessa forma de espelhamento:

A profunda verdade vital do reflexo estético repousa, não em último lugar, em que, ainda que sempre aponte ao destino do gênero humano, não separa nunca este dos indivíduos que o constituem, não pretende fazer nunca dele uma entidade existente com independência dos próprios indivíduos. O reflexo estético mostra sempre a humanidade na forma de indivíduos e destinos individuais. (LUKÁCS, 1970, p. 209)

Enquanto – poder-se-ia dizer na tentativa de compreender o encaminhamento analítico do autor – os objetos do trabalho e do reflexo científico podem se constituir independentemente dos destinos individuais e são objetos que não se referem direta e imediatamente aos indivíduos, os objetos da arte não podem adquirir caminho próprio.

Como resultado de uma forma de reflexo que sempre se debruça sobre os caminhos individuais, a obra de arte não se limita a “fixar simplesmente um fato em si, como a ciência, mas eterniza um momento do desenvolvimento histórico do gênero humano” (LUKÁCS, 1970, p. 209), que se expressa, como vimos, na intensificação da especificidade daquele momento. Por isso, Lukács afirma que a verdade artística é,

pois, como verdade, histórica; sua verdadeira gênese converge com sua verdadeira vigência, porque esta não é mais que a descoberta e manifestação, o ascender da vivência de um momento do desenvolvimento humano que formal e materialmente merece ser assim fixado (LUKÁCS, 1970, p. 209).

Diz respeito a uma fixação material e formal em que “a íntima interação entre

subjetividade e objetividade [...] do objeto e do sujeito do reflexo estético, não destrói a objetividade das obras de arte, mas, pelo contrário, põe precisamente o fundamento específico de sua específica peculiaridade” (LUKÁCS, 1970, p. 210).

Em síntese, para Lukács:

[...] enquanto a diferenciação do reflexo científico da realidade nas diversas ciências está essencialmente determinada pelo objeto, na origem das diversas artes e dos distintos gêneros desempenha um papel decisivo também o momento subjetivo. Não, naturalmente, o arbítrio meramente particular de cada sujeito. A arte é em todas as suas fases um fenômeno social. Seu objeto é o fundamento da existência social dos homens: a sociedade em seu intercâmbio com a natureza, mediado naturalmente, pelas relações de produção, as relações dos homens entre si, mediadas por elas. Um tal objeto social geral não pode ser adequadamente refletido por uma subjetividade aferrada à mera particularidade; para conseguir um nível de aproximada adequação o sujeito estético tem que desenvolver em si os momentos de uma generalização à escala da humanidade: os momentos do especificamente humano. Mas no terreno do estético, não pode tratar-se do conceito abstrato de gênero, mas de homens individuais concretos, objetivos sensíveis, nos quais o caráter e em cujos destinos estejam contidos concreta e sensivelmente, individual e imanentemente, as qualidades e o nível de desenvolvimento alcançado pelo gênero (LUKÁCS, 1970, p. 211).

Assim compreendida, a especificidade do pôr estético, a tarefa de analisar a própria subjetividade estética aparece como uma exigência incontornável, pois Lukács precisará justificar e desenvolver o que diferencia o reflexo e a construção da obra de arte dos outros campos da vida humana. Já sabemos que um ponto central dessa diferença é que “a subjetividade estética não é em absoluto simplesmente idêntica à subjetividade da vida cotidiana”, ainda que o estético coloque sempre “no centro o momento subjetivo que o alimenta” (LUKÁCS, 1970, p. 492).

A questão que o autor considera é:

como, em resposta a que necessidade, dirigida por quais forças se produz uma tal intensificação da subjetividade que esta pode valer já como um qualitativo-ser-outro em relação à subjetividade da cotidianidade? E que papel desempenha a esfera estética nesse desenvolvimento? (LUKÁCS, 1970, p. 492).

Na própria colocação do problema, Lukács sinaliza para a presença da questão da gênese, isto é, já se compreende o estético “como um modo de pôr humano, que é produto de determinadas necessidades constantemente presentes a partir de uma certa fase de desenvolvimento” (LUKÁCS, 1970, p. 492-493). Como vimos, esse aparecimento tardio da arte relaciona-se à necessidade de um “determinado nível de bem-estar material, de ócio” (LUKÁCS, 1970, p. 494) para que o equilíbrio, a harmonia, a proporcionalidade apareçam como carência para os homens. Historicamente, tal situação só se torna possível a partir de um certo desenvolvimento da divisão do

trabalho, o que não significa, segundo o escritor, que a *necessidade social da arte* esteja circunscrita a uma fase histórica particular, pois sua base “não é tal ou qual formação social concreta [...], mas a essência do homem em sociedade” (LUKÁCS, 1970, p. 494-495).

Não obstante a universalidade da necessidade da arte, ela se apresenta sempre em uma forma concreta, situada histórico-socialmente, pois “contém as determinações básicas da relação entre homem e mundo, entre o sujeito humano e as forças que decidem, segundo leis, seu destino, seu bem e sua dor” (LUKÁCS, 1970, p. 505) e ainda porque “o estético se esforça sempre por despertar uma totalidade humana que inclui o mundo sensível aparential, que, portanto, o estético se orienta na mimese a uma ampla e ordenada riqueza da realidade” (LUKÁCS, 1970, p. 503), realidade que é sempre concreta.

Ao tratar do caminho do sujeito em direção ao espelhamento estético, Lukács dedica um item específico para a questão da alienação (*Entäusserung*) e sua reapropriação do sujeito. Ele considera a aplicação da categoria da alienação, nos termos de Hegel, “a mais acertada descrição da relação sujeito-objeto” na esfera do estético – “ainda que o próprio Hegel parece não ter considerado sua aplicação” nesta esfera. Inicia suas considerações a esse respeito partindo da relação sujeito-objeto no campo do trabalho humano. Diz ele:

No trabalho a subjetividade e a objetividade têm que unir-se inseparavelmente: a introdução da teleologia posta pelo sujeito depende exclusivamente de que o ser-em-si do objeto do trabalho e da ferramenta tenham sido refletidos corretamente. Por outra parte, sua objetividade permanece praticamente morta, alheia ao homem, esterilizada, se não se alimenta da subjetividade que se estranha de si mesma e volta a si desse estranhamento. (LUKÁCS, 1970, p. 510)

Em sua perspectiva, a unidade de subjetividade e objetividade no trabalho raramente se reflete desse modo na consciência. Nela, domina

[...] em geral o ser-em-si do objeto – como entrega absoluta ao trabalho objetivo ou de um modo corrente em níveis mais desenvolvidos, como um estar perdido no mundo dos objetos ao qual o trabalhador se sente condenado –, ou impera uma imaginária onipotência da subjetividade que põe os fins (LUKÁCS, 1970, p. 510).

O autor afirma que não tratará nem de um nem de outro caso. Ele refere-se ao primeiro caso como “estranhamento socialmente condicionado” e ao segundo como “tendência mitologizadora” (LUKÁCS, 1970, p. 510).

Colocando a questão nesses termos, Lukács critica aquelas interpretações que

consideram o “estar perdido no mundo dos objetos” uma condição inerente a qualquer forma de produção. Ele menciona que nas formas mais complexas, como mercadoria, dinheiro, o estranhamento é ainda maior, pois “as relações entre os homens criadas pela sua própria atividade aparecem na consciência cotidiana como coisas em relação às quais o homem se comporta imediatamente como com a natureza que ele não produziu” (LUKÁCS, 1970, p. 510). O estranhamento, portanto, estaria associado a essa imersão em um mundo não criado pelo próprio homem, seja ele a natureza ou o mundo dos objetos produzidos de forma alheia aos produtores. O mundo humano é o mundo objetivo criado pelos homens por meio de seu metabolismo com a natureza. Esta visão de Lukács está relacionada a outra na parte anterior do texto (referente à primeira parte da estética na qual ele afirma que uma vez fixado o objeto do trabalho *é tão em-si como os objetos naturais*).

É assim que a abordagem de Marx nos *Manuscritos de 1844*, acerca da relação entre subjetividade e objetividade no trabalho, é tão significativa para Lukács, porque com ela

[...] termina de uma vez por todas o sonho do demiurgo. A ação inovadora do trabalho não pode consistir na criação de uma objetividade a partir do nada, de um caos não menos místico: a ação do trabalho é “só” – mas esse “só” abarca toda a história humana –, a transformação, correspondente aos fins humanos, das formas de objetividade presentes em si, mediante o conhecimento finalístico e a aplicação das leis intrínsecas àquelas objetividades (LUKÁCS, 1970, p. 511).

Nesse mundo produzido pela atividade dos homens é que se fundamenta, para ele, a necessidade do estético, pois a vida se realiza em um mundo real e objetivo e ao mesmo tempo “adequado às mais profundas exigências do ser-homem (do gênero humano)” (LUKÁCS, 1970, p. 512-513). Em Lukács, o ato estético originário se efetua na “entrega incondicional à realidade e no apaixonado desejo de transcendê-la”, sem, no entanto, impor um *ideal*, e sim buscando

destacar traços da realidade que em si lhe são imanentes, mas nos quais se faz visível a adequação da natureza ao homem e se superam a estranheza e a indiferença em relação ao ser humano, sem afetar por isso a objetividade natural e ainda menos querer aniquilá-la (LUKÁCS, 1970, p. 513).

Isso porque a necessidade em questão é justamente “a de uma objetividade adequada ao homem” (LUKÁCS, 1970, p. 513).

A unidade entre objetividade e subjetividade no ato estético constitui, na compreensão de Lukács, “um nível superior, mais espiritual e consciente do próprio trabalho no qual a teleologia que transforma o objeto do trabalho é inseparável da

captação dos segredos da matéria dada” (LUKÁCS, 1970, p. 513).

No entanto, adverte Lukács:

[...] enquanto no trabalho se trata de uma relação puramente prática entre o sujeito e a realidade objetiva, razão pela qual a unidade do ato não é mais que o princípio coordenador do processo de trabalho e por isso perde sua significação ao consumir-se esse processo e não a consegue de novo senão mais tarde, ao contrário, essa unidade adquire na arte uma objetivação própria; tanto o próprio ato quanto a necessidade social que o suscita tendem a essa captação, fixação, eternização da relação do homem com a realidade, à criação de uma coisidade objetivada na qual se encarne a unidade sensível e significativa, evocadora de dita impressão (LUKÁCS, 1970, p. 513-514).

É compreensível que Lukács considere diferentemente a objetivação no trabalho prático e aquela na obra de arte. Mas será que é o caso de considerar a última como “um nível superior” em relação ao trabalho? A característica de comportar uma maior espiritualidade é própria da obra de arte, pois sua intensificação recai sobre a dimensão evocadora do humano resgatada no objeto. Assim, poder-se-ia dizer que, no trabalho, a subjetividade se adapta ao objeto e, na arte, o objeto acomoda-se, ajusta-se à subjetividade. Com isto, de fato, o ato estético torna-se “mais espiritual”, como afirma Lukács; todavia qual a referência de valor para que ele afirme que esse ato compreende um “nível superior” do trabalho? Isso significa que ele é “mais humano” porque seu maior compromisso é com a adequação espiritual? Então, as características espirituais são mais humanas do que as corporais? É possível, nos termos de Marx, fazer essa separação? É pertinente hierarquizar valorativamente as formas de reflexo no trabalho e na arte? As perguntas obviamente já implicam uma posição frente a elas. Por ora, vejamos como Lukács desenvolve a questão. Ele declara que essa

[...] contraditoriedade [entre objetividade e subjetividade], como motor da posição estética (e da necessidade social que lhe dá vida) se apresenta já sob traço filosoficamente talvez mais essencial: a intensificação simultânea da subjetividade e da objetividade acima do nível da cotidianidade (LUKÁCS, 1970, p. 514).

Será esse o motivo para que considere a arte “um nível superior”? Mas, não é ele próprio quem admite que, no trabalho, há já uma elevação em relação à mera cotidianidade? As objeções colocadas aqui não significam que não se compreende a diferença entre as objetivações próprias do trabalho e aquelas do ato estético. Na verdade, a hierarquização realizada por Lukács pode ser um indicativo para a compreensão do uso que ele fará na *Ontologia* da categoria da alienação [*Entäusserung*] entendida como momento subjetivo do ato laborativo, seja ele qual for

(na lida direta com o objeto ou naquela específica do trato da arte).

De todo modo, o ponto central para o autor, tanto no reflexo do trabalho quanto no ato estético, é a crescente adequação da realidade ao homem. No primeiro caso, essa adequação é objetiva, material; no segundo, é subjetiva, espiritual, ainda que expressa também objetivamente, pois como sustenta o escritor:

[...] a adequação de que falamos não é mais que o manifestar-se do trabalho que a humanidade realizou ao largo de toda sua história com a natureza, com as inter-relações entre o homem e a natureza, com e no próprio homem: o que antes, como expressa Marx, chamamos de metabolismo da sociedade com a natureza. Esse metabolismo é antes de tudo um metabolismo material, uma transformação da superfície terrestre de acordo com as necessidades dos homens. (É óbvio que nessa transformação as leis naturais – consciente ou inconscientemente – são utilizadas, não se superam ou aniquilam, como tampouco se destroem no trabalho individual). O alcance desse metabolismo é, entretanto, muito maior que o da penetração e a transformação materiais da natureza concreta pelo trabalho e o esforço da sociedade, pois, esse processo produziu o homem e, ademais, transforma-o constantemente, o enriquece, eleva e aprofunda. Também esta transformação é uma alteração da realidade, interna e externamente (LUKÁCS, 1970, p. 515).

Lukács refere-se, portanto, à transformação real da materialidade em torno do homem, das relações entre os homens, do metabolismo dos homens com a natureza e daquela de cada ser humano individual no seu contato com o mundo. Atesta ainda que essa

[...] adequação [resultado do intercâmbio entre sociedade e natureza] em que pensamos é cismundana, imanente e isso em dois sentidos: em *primeiro lugar*, o movimento que nasce com ela e que produz alterações radicais não pode desenvolver-se senão dentro do marco de cumprimento definido pelas leis naturais; em *segundo lugar*, todas as finalidades postas pelo homem com consciência verdadeira ou falsa estão também determinadas pelas leis objetivas do desenvolvimento social (LUKÁCS, 1970, p. 515, grifo nosso).

O autor volta a mencionar que, no caso da atividade estética, é válida a premissa: não há objeto sem sujeito, porquanto o objeto só existe enquanto objeto estético para um sujeito e não em si, já que sua essência é “evocar certas vivências no sujeito receptor por meio da mimese, que é uma forma específica de reflexo da realidade objetiva” (LUKÁCS, 1970, p. 517). A recepção do objeto artístico significa uma forma de apropriação sensível que envolve inteiramente (para usar a expressão de Lukács) o sujeito receptor, diferentemente dos objetos que não têm a função de *evocar vivências*, como a obra de arte, mas tem outras atribuições na vida social. Isto significa que aquela atitude da ciência, e do reflexo desantropomorfizador, de dessubjetivação para o efetivo conhecimento do objeto que é exterior ao sujeito e tem características próprias, não é válida para a obra de arte, pois esta necessita, para ser conhecida, da aproximação subjetiva do sujeito e não de seu distanciamento. Então, o alienar-se e o

retroagir da alienação no sujeito são válidos tanto para o artista como para o apreciador das obras de arte. Para o artista, os dois momentos são necessários para a reconfiguração da realidade, para o receptor são eles que possibilitam a efetiva apropriação do objeto estético. Isso não significa que há uma identidade entre a subjetividade posta pelo artista, na elaboração da obra de arte, e a do receptor em sua apreensão. A intensificação subjetiva no objeto realizada pelo artista pode evocar aspectos da subjetividade do receptor que não eram possíveis a ele prever e que não estavam presentes na elaboração da obra.

Na forma como Lukács compreende a alienação e a retroação, elas se constituem enquanto momentos entrelaçados, diferentemente de como aparecem na *Fenomenologia* de Hegel como “dois atos claramente separados que se completam precisamente em sua contraposição”, mas o autor húngaro mantém “a contraposição [entendida a partir do entrelaçamento de ambas] de suas respectivas orientações” na sua definição desse ato (duplo e unitário): “alienação significa *caminho do sujeito* ao mundo objetivo, às vezes até perder-se nele; a retroação ou reabsorção desta alienação significa, ao contrário, que toda objetividade *assim nascida é totalmente copenetrada da particular qualidade do sujeito*” (LUKÁCS, 1970, p. 522, grifo nosso). Então, será que podemos dizer que na obra de arte a subjetividade do artista e a do receptor estão presentes? No artista, a alienação realiza o “mergulho” no mundo objetivo para destacar o aspecto da realidade a ser reconfigurado esteticamente, enquanto a retroação é a própria reconfiguração ou a objetivação da obra de arte. No receptor, a alienação é o mergulho na própria obra e a retroação é a mudança efetivada na subjetividade (que pode ter implicações efetivas em sua vida) dele próprio por meio da recepção.

Assim constituído o espelhamento na arte, manifesta-se ao mesmo tempo sua forma imediata e, nela mesma, sua essência. A relação essência e aparência, portanto, aparece de forma distinta daquela dos demais objetos em-si, já que a aparência é ela própria seu desvelamento, ou nas palavras de Lukács:

A fecunda contraditoriedade do reflexo estético consiste em que, por um lado, se esforça por captar todo objeto e, antes de tudo, a totalidade dos objetos, sempre em conexão inseparável, ainda que não explícita e diretamente dita, com a subjetividade humana – de um sujeito [...] e, por outra parte, fixa e dá sentido ao mundo dos objetos não só em sua essência, senão também em sua forma de manifestação imediata: a dialética da aparência e da essência se impõe em sua legalidade geral e, ademais, em sua imediatez, tal como se apresenta ao homem na vida (LUKÁCS, 1970, p. 523).

A dialética entre essência e aparência, na forma estética, expressa a simultaneidade dos atos de alienação e sua retroação nessa esfera específica do espelhamento humano. É o que se depreende de:

Na esfera estética, a alienação e sua retroação estão estreitamente unidas: a subjetividade se supera na alienação e a objetividade na retroação, de tal modo que o momento da preservação e elevação a um nível superior adquire certa preponderância no ato complexo da superação. Do efeito coincidente dos dois movimentos resulta, pois, algo unitário: um mundo objetivo conformado, como reflexo da realidade, o qual sublinha em sua intenção a objetividade desta ainda mais energicamente do que ela se impõe nas impressões e vivências da cotidianidade; pois o que se apresenta sempre ao espectador ou ao leitor é um grupo de objetos relativamente pequeno, e essa secção, esse fragmento, tem que evocar nele a realidade como um “mundo” objetivo e fechado ou completo, e isso em circunstâncias que parecem ser para ele efeito da objetividade mais desfavoráveis que as da cotidianidade porque lhes falta necessariamente a força de convicção do meramente fático, do *factum brutum*, posto que estão inevitavelmente postas como meros reflexos, como formações miméticas que não podem conquistar uma objetividade senão por seu conteúdo e por sua forma (LUKÁCS, 1970, p. 523-524).

O objeto conformado esteticamente, logo, é o que é não por sua materialidade (ao contrário dos objetos em-si), mas pelo conteúdo que não está somente nele mesmo, mas na sua relação com a subjetividade do artista e a do receptor que lhe dão forma. Isso significa que:

A entrega do sujeito à realidade na alienação, sua imersão nela, produz desse modo uma objetividade internamente intensificada. Mas esta – e tal é o sentido da retroação no sujeito – está penetrada de subjetividade por todos seus poros, e precisamente de uma subjetividade concreta e determinada. Na obra mimética genuína esta subjetividade não é um acréscimo, um comentário, nenhuma espécie de “aura” que circunda os objetos, mas é ao contrário um momento constitutivo, uma parte integrante da sua própria objetividade, é um elemento necessário, também a própria base de sua existência determinada. (LUKÁCS, 1970, p. 524)

Alienação e retroação realizam o trânsito, a troca efetiva entre dois complexos de realidade aparentemente exteriores um ao outro. O mundo objetivo das coisas e o subjetivo e exclusivamente humano de sensações, desejos, sentimentos, ideais. Por isso mesmo, na obra de arte, sempre se expressa a posição do artista frente ao mundo que ele conforma. E não poderia ser de outro modo, já que essa conformação é subjetiva, a obra expressa algo que o artista quer dizer sobre o complexo de realidade que ele elaborou artisticamente. A própria definição do objeto a ser configurado é já uma tomada de posição, mas esta, como mostra Lukács, não subjetiviza a obra:

É um preconceito moderno a suposição de que essa onipresença da tomada de posição, da particularidade, subjetiviza as obras de arte. O caminho, que passa pela alienação e leva à retroação desta, é o oposto estrito do subjetivismo. Só se produz subjetivismo quando o sujeito é incapaz de, ou se nega a, empreender o rodeio até si mesmo que passa pela alienação, pelo

perder-se no mundo dos objetos, pela entrega incondicional ao mesmo. (LUKÁCS, 1970, pp. 527-528)

O chegar a si mesmo pela alienação significa que a subjetividade do sujeito da arte é assumidamente constituída no contato com o mundo social e humano dos objetos e não a partir de si mesmo isoladamente. O autor húngaro identifica, no próprio Hegel, a denúncia do risco dessa deformação da subjetividade que pretende constituir o mundo a partir de si própria:

Hegel que, como sabemos, aplicou a perspectiva do problema da alienação e de sua retroação antes de tudo à vida social e ao conhecimento adquirido e desenvolvido no curso da evolução da humanidade, analisa várias vezes as deformações que produz a subjetividade que quer confiar integral e exclusivamente em si mesma, que crê poder renunciar à necessidade daquela entrega receptiva ao mundo externo, ao mundo dos objetos. (LUKÁCS, 1970, p. 528)

É essa entrega que marca, no entender de Lukács, a diferença entre a subjetividade na estética e na vida cotidiana, pois esta referencia-se na imediatez do mundo sensível, enquanto a primeira se diferencia dela cada vez mais qualitativamente “ainda que sem suprimir a vinculação à personalidade, ao caráter subjetivo da subjetividade; mais ainda: a orientação do movimento diferenciador é contrária a essa eliminação, é um reforço, uma intensificação da subjetividade originariamente dada” (LUKÁCS, 1970, p. 530).

Após acompanhar a análise de Lukács da relação objetividade/subjetividade na arte, vejamos alguns pontos para o aprofundamento da interlocução com o autor húngaro especialmente quanto às suas considerações sobre a “dupla base” na constituição do ser social.

Reflexões sobre a “dupla base”

As afirmações acerca da “dupla base” da entificação humana aparecem especialmente na *Ontologia*, escrita e publicada após *Estética*. Ainda na primeira parte da *Ontologia*, Lukács afirma que no

momento em que Marx faz da produção e da reprodução da vida humana o problema central, surge – tanto no próprio homem como em todos os seus objetos, relações, vínculos etc. – a *dupla determinação* de uma insuperável base natural e de uma ininterrupta transformação social dessa base (LUKÁCS, 2012, p. 285, grifo nosso).

Certamente, o objetivo do autor é se distanciar de sua própria posição na juventude, desenvolvida em *História e consciência de classe*, e não cair na armadilha idealista de separar absolutamente natureza e sociedade, desconsiderando os

problemas relativos ao metabolismo entre essas duas esferas do ser na constituição da sociabilidade. Ao colocar a questão nesses termos, Lukács aponta para uma formação dúplice da sociabilidade humana que tende, ironicamente, a recolocar a discussão idealista (retomaremos esta *ironia* adiante).

No capítulo sobre Marx da *Ontologia*, Lukács afirma que

a orientação de fundo no aperfeiçoamento do ser social consiste precisamente em substituir determinações naturais puras por formas ontológicas *mistas*, pertencentes à naturalidade e à sociabilidade [...], explicitando ulteriormente - - a partir dessa base - as determinações puramente sociais (LUKÁCS, 2012, p. 289, grifo nosso).

A indagação que pode ser colocada nesse preciso momento diz respeito à validade em utilizar a expressão *determinações naturais puras* - que justificaria a identificação de *formas ontológicas mistas* ou *orientação exclusiva da natureza* - quando, de fato, o que está em questão é o metabolismo entre sociedade e natureza. No capítulo da reprodução, a abordagem da dupla base reaparece com grande ênfase, mas, ao mesmo tempo, é perceptível também certa tensão nas tentativas exaustivas de explicar o problema sob nova perspectiva. Mas, voltemos à *Estética*, na qual, como vimos, a questão já se apresenta, ainda que não seja explicitada.

Quando Lukács afirma, em *Estética*, que as “interações entre objetividade e subjetividade pertencem à essência objetiva das obras de arte” (LUKÁCS, 1970, p. 190), tem por objetivo justificar sua compreensão de que, no caso da obra de arte, é válida a máxima: “não pode existir objeto algum sem sujeito” (LUKÁCS, 1970, p. 190). Uma questão já se coloca aqui: é possível afirmar sobre os demais objetos da atividade humana que eles podem existir sem sujeito? Somente para os objetos da natureza a realidade em-si é de todo independente do sujeito e mesmo assim eles se reconfiguram na relação com os homens. Não só no trabalho que faz de uma árvore uma mesa, mas na mais simples opção de plantar ou cortar uma árvore. A árvore ou a mesa são igualmente em-si independentes do sujeito, tornam-se efetivamente objetos autônomos (como expõe Marx, no livro I de *O capital*, tratando do processo de produção). Por outro lado, para que a mesa tenha efetivamente uma existência de mesa, os homens reais devem sentar à sua volta ou utilizá-la como tal em outras situações, além, claro, de produzi-la. Tanto os objetos naturais quanto aqueles produzidos pelo homem (artísticos ou não) são efetivamente independentes dos homens, mas, em sua configuração real, os produtos humanos são também “subjetividade objetivada ou, o que dá no mesmo, [...] objetividade subjetivada” para

usar a expressão de Chasin (2009, p. 98).

Em suma, ao identificar somente nos objetos da arte a interação entre objetividade e subjetividade como essência, Lukács justifica sua compreensão de que os produtos humanos não artísticos são “tão em-si como os objetos da natureza” (LUKÁCS, 1970, p. 190), uma vez que eles são fixados materialmente como algo independente dos homens e a ênfase desta *fixação* recai sobre a objetividade.

A ironia mencionada acima refere-se ao fato de Lukács recolocar uma distância tal entre objetividade e subjetividade que o trânsito entre uma esfera e outra sempre apareça sob a rubrica de uma dupla determinação – natural e social. O que significaria que o físico (a objetividade), para Lukács, corresponderia ao natural e o espiritual (a subjetividade), ao social, duas esferas separadas que se relacionam externamente. Só assim a constituição humana continuaria sempre a aparecer como social de um lado e natural de outro. Como se o físico fosse um fardo de naturalidade que o homem tivesse que carregar por toda a eternidade, sem nunca romper com ele. É evidente que Lukács não concluiu explicitamente que o homem é de um lado espírito e de outro, matéria. Pelo contrário. Explicitamente ele diz exatamente o oposto. Os argumentos construídos aqui dizem respeito às consequências da frequente identificação da base biológica como dado ineliminável concorrendo sempre com a esfera social.

Chasin questiona a posição de Lukács exatamente neste ponto, porque, para ele, a “legalidade natural vai sucumbindo na ruptura e progressivamente à legalidade social” de tal modo que “em sua efetividade no ser social a legalidade natural não mais atua por si, é dependente do ser social, não é mais a legalidade de um ser, pois não há mais aí um ser natural, mas um atributo natural dependente da essência social” (CHASIN *apud* VAISMAN, 2001, p. XXV). Por isso, para Chasin, as esferas de ser precedentes (inorgânica e orgânica) não são *codeterminantes*, pelo contrário, são subordinadas à nova formação.

As observações de Chasin, que caracterizam o natural como predicado, podem direcionar a discussão por um caminho aberto pelo próprio Lukács. Isso significa que a natureza obviamente participa da *autoformação* do humano, pois ela “inclui a própria dação de forma e resolução ao predicado natural ou biológico: dação de forma que em suma é dação de forma social ao predicado biológico” (CHASIN *apud* VAISMAN, 2001, p. XXV). A expressão *dação de forma*, como mencionado anteriormente, foi utilizada por Lukács para tratar do produto da arte, mas nas considerações de Chasin

ela ganha outra dimensão, visto caracterizar a transformação humano-social que não é meramente material já que “todo ente que muda de lugar muda de natureza, sem alterar uma célula de sua composição material” (CHASIN *apud* VAISMAN, 2001, p. XXV).

Em *Prolegômenos* (2010), Lukács chega a afirmar que a existência biológica é superada, mas clama sempre pela impossibilidade de ruptura com a natureza, recolocando com grande insistência a esfera biológica como base. Os questionamentos de Chasin incidem diretamente sobre esse ponto, porque para ele a base é sempre

[...] a sociabilidade, enquanto a naturalidade é apenas o insuprimível predicado biológico, que passa a vigor na forma e sob a regência da sociabilidade. Não perde, por isso, uma célula de sua composição orgânica, mas na sua efetividade muda de caráter. No interior da esfera societária, o predicado biológico é um outro de si. Se originariamente foi o ponto de partida, agora é produzido e reproduzido pela legalidade de um ser que o ultrapassa e o domina, vive e só pode viver na subjugação de um novo estatuto. Ou seja, ao integrar como predicado o ser de nível mais elevado realiza a sua máxima potência e isso é, ao mesmo tempo, sua desnaturalização ou perecimento. Imperecível como predicado, não é base, pois determina só por seus limites, pelas carências, não pelas determinações resolutivas, nem mesmo em suas forças e sentidos, pois enquanto virtualidades estas só são humanas e superiores em resolução societária. Ademais não é nunca um criador de novas necessidades, o que caracteriza a legalidade social (CHASIN *apud* VAISMAN, 2001, p. XXVI).

Como já tivemos a oportunidade de mostrar em outro momento (COSTA, 1999), as palavras de Chasin encontram ressonância na análise de Marx presente desde os *Manuscritos de 1844* até os chamados textos de maturidade. Trata-se, dessa maneira, de uma ruptura de outra ordem, não simplesmente física ou material, enquanto forma de ser a própria natureza se torna objetividade social.

Os indicativos de Chasin, além de formular o problema em novos termos, esclarece a tendência aberta por Lukács ao colocar a questão a partir da *dupla base*, que é, de acordo com sua argumentação, a de

[...] procurar deduzir, em graus diferentes em cada caso, o ser social do natural, esquecendo que se trata da emergência do novo, de uma configuração ontológica nova, e que o novo nunca é um simples desdobramento do estágio anterior, no caso - do grau de ser antecedente, ou seja, que entre os dois níveis ocorre o que se chama salto, um intervalo em que a potência causal do antecedente não contém a capacidade, a potência, ou a potencialidade para gerar o novo. Um intervalo que fica, assim, indeterminado (CHASIN *apud* VAISMAN, 2001, p. XXIII-XXIV).

Será que se pode dizer que Lukács não estava atento a essa *novidade*? Claro que não! Tanto é assim que a solução para a dificuldade está também em suas formulações. Ou seja, a compreensão do surgimento do ser social a partir de um salto

que inaugura uma nova forma de ser foi desenvolvida pelo próprio Lukács. No entanto, perguntamos: por que ele retorna com tanta insistência ao que ele chamou de *base biológica*? Talvez a resposta esteja em sua trajetória e nos diálogos que ele estabeleceu com a tradição filosófica. De todo modo, qualquer tentativa de resposta levaria à mera especulação, por isso registramos aqui apenas algumas possibilidades colocadas por Chasin para o aprofundamento de nossa interlocução com Lukács que apontam para as conquistas do próprio autor húngaro com relação ao marxismo do século XX.

Chasin, ao colocar o problema em termos de *dação de forma*, explica que, mesmo que o fator natural não seja jamais suprimido (como afirma Lukács diversas vezes), é suprimida

[...] sua capacidade de autodeterminação, resta, portanto, simplesmente, o que não é pouco, como um predicado do ser humano, um predicado insuprimível, mas apenas como predicado biológico de um ser de outra natureza e essência. A naturalidade é retida como predicado imprescindível, mas não como essência. Onde, não são mais duas legalidades ontológicas que coexistem, mas a legalidade superior, mais complexa, subsume a legalidade natural, que não mais se autodetermina, mas é resolvida pela e do interior da outra. Assim, o predicado natural do homem recebe forma e resolução sociais, ou seja, o predicado natural é subsumido à legalidade social (CHASIN *apud* VAISMAN, 2001, p. XXV).

A nova forma de colocar o problema percorre, na verdade, um caminho que foi aberto pelo próprio Lukács em vários momentos. É como se sua antiga filiação e posterior crítica às ciências do espírito o levassem a suspeitar do risco de se desprezar a presença da natureza na constituição do mundo humano (o que, na realidade, não é o caso, como vimos nas afirmações de Chasin). Provavelmente, o que permite a Chasin levantar tais questionamentos, quase trinta anos depois da redação de *Prolegômenos*, é sua distância em relação à polêmica que pesou sobre o solitário autor de *Ontologia do ser social* e o colocou na difícil e peculiar situação de lutar contra suas próprias posições do passado³.

³ Celso Frederico cita o seguinte trecho de uma carta de Lukács de 10 out. 1959 endereçada a Lucien Goldman que insistia em “valorizar as obras juvenis de Lukács (inclusive as não marxistas), em detrimento de sua produção madura: ‘Se eu tivesse morrido por volta de 1924 e minha alma perene olhasse sua atividade literária do além, ela ficaria plena de um verdadeiro reconhecimento de você se ocupar tão intensamente de minhas obras de juventude. Mas como eu não estou morto e como durante trinta e quatro anos eu criei o que se pode chamar apropriadamente a obra de minha vida e como, para você, essa obra simplesmente não existe, é difícil para mim, enquanto ser vivo, cujos interesses estão claramente dirigidos para a própria atividade presente, tomar posição sobre suas considerações” (FREDERICO, 2000, p. 299).

Referências bibliográficas:

- CHASIN, J. *Marx: estatuto ontológico e resolução metodológica*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.
- COSTA, M. H. M. As categorias *Lebensäusserung, Entäusserung, Entfremdung e Veräusserung* nos *Manuscritos Econômico-filosóficos* de Karl Marx de 1844. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFMG. Belo Horizonte, 1999.
- _____. *Das categorias de O capital à vida cotidiana*. Tese (Doutorado) apresentada à Escola de Serviço Social da UFRJ, Rio de Janeiro, 2010.
- FREDERICO, C. Cotidiano e arte em Lukács. Revista *Estudos Avançados*, São Paulo, n.14, 2000.
- LUKÁCS, G. *Estética*. Barcelona: Ediciones Grijaldo, 1966.
- _____. *Estética*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1970.
- _____. *Os princípios ontológicos fundamentais em Marx*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979.
- _____. *Per l'ontologia dell'essere sociale*. Roma: Riuniti, 1981. 3 v.
- _____. "Meu caminho para Marx". In: *Marx Hoje*. São Paulo: Editora Ensaio, 1988.
- _____. *Prolegomeni all'ontologia dell'essere sociale*. Questioni di principio di un'ontologia oggi divenuta possibile. Milão: Guerini e Associati, 1990.
- _____. *Pensamento vivido*. autobiografia em diálogo. São Paulo/Viçosa: Ad Hominem/Universidade Federal de Viçosa, 2000.
- _____. *Prolegômenos para uma ontologia do ser social*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.
- _____. *Para uma ontologia do ser social*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.
- MARX, K. "Manuscritos econômico-filosóficos (terceiro manuscrito)". In: *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Col. *Os Pensadores*)
- _____. "Teses contra Feuerbach". In: *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1974a. (Col. *Os Pensadores*)
- _____. *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*. Berlim: Dietz Verlag, 1985.
- _____. *Manuscritos econômico-filosóficos de 1844*. Lisboa: Avante, 1994.
- _____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- VAISMAN, E. Dossiê Marx: itinerário de um grupo de pesquisa. *Ensaio Ad Hominem*, São Paulo, Estudos e Edições Ad Hominem, n. 1, tomo IV, 200.

Como citar:

COSTA, Monica Hallak Martins da. *A relação entre objetividade e subjetividade no ato estético*. *Verinotio*, Rio das Ostras, v. 27, n. 2, pp. 89-114 mar. 2022.