

ARTE E POLÍTICA: A EFICÁCIA ESTÉTICA

HERMENEGILDO BASTOS*

RESUMO

Neste trabalho discuto a noção de “eficácia da obra” como aparece na *Estética* da maturidade de Lukács, a obra deve conter em si a possibilidade de orientar o receptor, e essa orientação consiste em um mapeamento da realidade social e na apresentação de um guia para a ação. Nada disso se faz como se fosse a defesa de uma tese, mas como a figuração de destinos humanos concretos. A questão que então se coloca é: se nada disso depende da mera intenção do criador nem do receptor, o que torna possível esse posicionamento?

PALAVRAS-CHAVE: arte e política em Lukács, dialética sujeito/objeto, eficácia da obra.

Numa passagem da *Estética*, Lukács comenta uma apreciação de Hegel sobre a personagem Macbeth de Shakespeare. Hegel reprovou Shakespeare por não ter levado em conta a legitimidade do pleito de Macbeth ao trono: as crônicas da época registravam que o rei Duncan, ao designar como seu herdeiro o seu próprio filho, cometera uma injustiça a Macbeth, que era o seu parente mais velho – uma injustiça capaz de justificar o crime. Segundo Hegel (1964), o principal intuito de Shakespeare era mostrar o que havia de horrível na paixão de Macbeth, lisonjeando assim o rei Jaime que devia gostar de ver Macbeth representado como um criminoso (HEGEL, 1964, p. 103-4). Esta apreciação da personagem Macbeth por Hegel merece o comentário de Lukács (1966) na *Estética* da maturidade, retomado em vários momentos de sua obra: a Shakespeare não interessava referir as crônicas, mas sim dominar o significativo motivo histórico-filosófico (*der gewichtige geschichtsphilosophische Grund*), que era a dissolução

* Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (USP), São Paulo Brasil. Professor Titular da Universidade de Brasília (UNB), Brasília, Brasil. E-mail: hjbastos@unb.br.

do mundo medieval. Não os fatos, diz Lukács (1966), não os meros acontecimentos, não as conexões causais concretas, nenhum motivo pessoal, mas os grandes tipos da decadência feudal, suas paixões e seus destinos, o grande fundamento histórico do naufrágio, os perfis do novo homem que se anunciava – a filosofia da história do feudalismo moribundo, não sua crônica. Shakespeare domina esse processo desde uma atalaia. “[...] *dass von der Warte aus, von den Shakespeare dieses Prozess überlickt*” (Lukács, I, 1963, p. 727).¹

Trago esse comentário porque aí se coloca uma questão decisiva da estética lukácsiana, a saber: o que possibilita esse posicionamento do escritor, que capta o significativo motivo histórico-filosófico e pode, assim, orientar o receptor a reviver as situações passadas como se fossem suas próprias experiências vitais? Convém antecipar que a resposta não poderá consistir em nenhum expediente imediato, mas terá que explorar a relação complexa e dinâmica entre a subjetividade do criador e do receptor e o mundo a ser representado.

A ideia de “dominar o processo desde uma atalaia” está presente em outro momento da *Estética*, anterior àquele citado, desta vez, relacionado diretamente com o tema da subjetividade.

Lukács (1966) baseia-se no Marx dos *Manuscritos econômico-filosóficos*, na sua concepção da relação do sujeito individual com o gênero humano. Marx sublinhara a qualidade histórica da generidade, a sua mutabilidade histórico-social constante. O homem confirma sua vida social real como consciência da espécie. Nas objetivações das atividades dos indivíduos, antes de tudo no trabalho, se dá a dialética da singularidade e de sua generalização. No ato de se objetivar, o sujeito se distancia da sua singularidade.

No capítulo VII da *Estética* (subitem 3 - “Do indivíduo particular à autoconsciência do gênero humano”), Lukács (1966) desenvolve uma das suas teses fundamentais, a passagem da subjetividade singular para a subjetividade estética: a criação da obra é uma objetivação; a personalidade humana singular se objetiva, ultrapassa a si mesma para poder consumir o ato criativo. Contudo, na objetivação estética, diferentemente do que ocorre no trabalho e na ciência, a subjetividade individual, ao se aproximar do específico, consome e sofre em si mesma uma generalização, mas não é anulada. Na verdade, ergue-se a um nível mais alto.

O processo que leva da subjetividade singular à subjetividade estética é a transformação do “homem inteiro” (*der ganze Mensch*) da cotidianidade no “homem inteiramente” (*den Menschen ganz*), quando então se revela a essência do gênero humano.

Nas ciências e na ética, a superação da subjetividade empírica não afeta a objetividade dos fenômenos: o fato de ser conhecido do modo mais adequado e possível pelas ciências ou ser transformado pela prática ética não toca sua objetividade. A mimese artística, pelo contrário, cria uma contrafigura (*Gegenbild*) objetivada do mundo real que, sendo reflexo dele, entretanto, se consoma como “mundo”.² Aí a subjetividade singular é superada, mas também preservada e elevada a um nível mais alto. Lukács vale-se da expressão de Heine em referência a Goethe como o artista que é o “espelho do mundo” para descrever o resultado desse processo de transformação que leva do sujeito singular ao sujeito estético. A profundidade do correto conhecimento do mundo e da correta vivência do Eu coincidem aqui numa nova imediatez, a do mundo da obra.

Segundo Lukács (1966) aqui a categoria central do moderno idealismo objetivo do Sujeito-Objeto idêntico encontra sua validade. A individualidade objetivada nas obras é idêntica à privada e superada, mas, ao mesmo tempo, não é. Não se trata de um Sujeito-Objeto idêntico no sentido estrito, mas que existe apenas na esfera estética. O objeto estético não existe independentemente do sujeito, a não ser como objeto material. Sua essência consiste em evocar certas vivências no receptor por meio da mimese. Sem isso não teremos mais a formação estética, mas apenas um bloco de pedra, ou outro objeto qualquer que existirá independentemente de toda subjetividade. A proposição “não há objeto sem sujeito” se refere, pois, exclusivamente à atividade estética. (LUKÁCS, I, 1963, p. 558; 2, p. 231)

No capítulo dedicado à particularidade, Lukács (1966) retoma essa questão. Afirma que o mundo objetivo existe independentemente da consciência, portanto a coincidência Sujeito-Objeto é impensável. Contudo, a esfera estética só pode ser entendida se nela se realiza o máximo de subjetividade com uma objetividade máxima e junto com a aproximação também máxima à realidade objetiva.

Sobre a dificuldade de captar conceitualmente o processo estético de objetivação – uma dificuldade dúplice – Lukács (1966) diz que, por

um lado, não pode haver nenhum critério concreto desta autossuperação, à diferença do que ocorre no reflexo científico e na prática ética. Nas ciências, o princípio da desantropomorfização é um critério concreto de superação da individualidade singular; na prática ética, o critério é um meio termo entre as normas gerais e a moralidade pessoal. Na arte é diferente, sem ser, contudo, arbitrário. A superação do meramente individual possibilita ao sujeito artístico encontrar e expor em si mesmo o específico e vivenciá-lo como centro organizador de suas relações com o mundo, com o momento histórico da evolução da humanidade e com a perspectiva do seu movimento – e tudo isso como expressão do reflexo do mundo mesmo.

Entretanto, diz ele, não é possível encontrar nas vivências imediatas ou nas artísticas um critério a priori capaz de decidir qual o reflexo vivido que pertence à subjetividade particular e qual o que corresponde à consciência específica. A luta de todo grande artista consiste, considerada subjetivamente, em contemplar a realidade desde a atalaia da espécie humana, desde o específico (LUKÁCS, I, 1963, p. 583; 2, p. 258).

Já a eleição do tema ou do motivo da obra aproxima ou afasta o sujeito criador da consciência da espécie, ajuda-lhe na superação da sua singularidade ou inibe seus esforços por superá-la. Lukács (1966) destaca depoimentos de artistas sobre como a obra tem uma vida própria, independente de suas vontades e desejos.

A segunda dificuldade está em que a consciência específica não é, enquanto subjetiva, dada imediatamente, pois os homens vivem imediatamente vinculações sociais, como a família, o clã, a casta, a tribo, a classe, a nação etc. Não vivem imediatamente, ou só em casos muito excepcionais, a humanidade como unidade da espécie (e quando o fazem, é com falsa consciência). A unidade da espécie só pode converter-se em vivência imediata da cotidianidade no estágio de uma humanidade unificada no socialismo.

A humanidade como unidade da espécie se encontra objetivamente desde a hominização, mas então está presente apenas como identidade de estrutura antropológica. Só com o capitalismo e o mercado mundial, e a constituição daí decorrente de uma história universal, os homens se veem obrigado, sob pena de desastre (*bei Strafe des Untergangs*, na

expressão de Marx), a ocupar-se constantemente com a totalidade já concreta dos homens.

Mas na arte a representação do futuro só pode existir como direção de movimento do presente, mais ou menos visível, e sempre só indicada. A ideia de “universalmente humano” contrapõe de modo metafísico a generidade à classe e à nação. O sujeito no seu concreto *hic et nunc* histórico-social presente é o objeto concreto da conformação artística.

O que está envolvido na formação do indivíduo pela família, pela classe e pela nação não tem influência apenas externa. É um mundo de afetos e paixões internas. Lukács (1966) recorre a Hegel e à sua concepção da dialética entre interno e externo como foi exposta num comentário à cena das bruxas do *Macbeth*: Hegel designa essas forças que se manifestam em sua independência substantiva e, ao mesmo tempo, movem o ânimo do homem em sua mais profunda interioridade, com a palavra grega *páthos*. (HEGEL, 1964, p. 146).

*

“Atalaia” (“*Warte*”), como metáfora, é um ponto alto a partir de onde se pode ter uma visão abrangente do “significativo motivo histórico-filosófico” (“*der gewichtige geschichtsphilosophische Grund*”), que interessava a Shakespeare, uma visão do presente, não do futuro, não utópica, mas uma visão das direções do presente. “Contemplar desde o específico” é, em formulação teórica, a categoria da particularidade (*Besonderheit*), objeto do capítulo 12 da *Estética*. Aí Lukács afirma que a particularidade não se põe apenas como simples mediação entre a generalidade e a singularidade, mas como um “processo infinito de aproximação”, sobretudo, como centro organizador (“*organisierend Mitte*”) (LUKÁCS, II, 1963, p. 206; 3, p. 213). A particularidade é, pois, este centro organizador do movimento, uma oscilação ininterrupta da singularidade à generalidade e desta àquela.

A ideia de “centro organizador” está presente na obra de Lukács, com formulações diferentes, desde a estética da juventude, passando pelos ensaios dos anos 1930, chegando à estética da maturidade. Também num ensaio sobre Tolstói, de 1935, Lukács afirma que “Los grandes realistas consideran la sociedad colocándose siempre en un centro vital y móvil, y este centro está visible o invisiblemente presente em todos los fenómenos por ellos descritos” (LUKÁCS, 1965, p. 188)³.

Quando procura aí distinguir o realismo do naturalismo, ele caracteriza a esse último pela produção de uma imobilidade.

Trata-se, então, de um posicionamento. O centro, que é móvel, está no artista e também nos fenômenos descritos, no sujeito e no objeto, uma vez que a particularidade é uma categoria ontológica, não epistemológica apenas, tem existência histórico-social objetiva. O “significativo motivo histórico-filosófico” não pode ser captado pelo sujeito da cotidianidade, o “homem inteiro”, porque ele permanece na imediatez dos meros dados, alheio às conexões dos fenômenos.

Este motivo do “centro organizador” aparece já na *Filosofia dell'Arte*, da inacabada estética de Heidelberg, a partir do conceito de “ponto de vista”.

Na *Filosofia dell'Arte*, Lukács (1971) discorre longamente sobre a contraposição entre formalismo e naturalismo. Na sua tentativa de superar a “forma pura”, diz ele, o naturalismo pretende reproduzir a realidade na sua imediatez factual. O “ponto de vista” e os meios expressivos por ele requeridos se constituem em obstáculos a essa pretensão. (LUKÁCS, 1971, p. 130)

Para o jovem Lukács (1971) o “ponto de vista” é uma posição na qual e com a qual o sujeito estético, apreende a realidade. Em princípio diz da presença ativa do sujeito, que cria a forma estética sem a qual a realidade é apenas um amontoado de coisas. Ao mesmo tempo, diz do objeto que, por resultado desta ação, conforma-se como objeto, as coisas entram em relação umas com as outras. Aqui não há a dimensão histórico-social que dará o tom principal do Lukács de *A teoria do romance*, nem do Lukács maduro e marxista. Entretanto este “ponto de vista” não parece ser outra coisa senão a “atalaia” ou “centro organizador”.⁴

Sem o “ponto de vista”, o naturalista procurará inutilmente a substancialidade da coisa. Daí a sua derrota, que é consequência da “correção” imanente operada pela própria forma artística, isto é, pela força do “ponto de vista”, em que se manifesta a relação entre as coisas. A substância de cada coisa é função da sua relação com as outras coisas e com a totalidade.

Lukács (1966) se apoia na noção de “meio homogêneo” de Konrad Fiedler. O processo de homogeneização consiste em reduzir a um único sentido o perceptível. Reduzir para intensificar, ressalve-se. Os

elementos heterogêneos são purificados e unificados na obra. À unidade homogênea da experiência se deve o fundamento da possibilidade da própria obra, e graças a ela a realidade configurada pode ser revivida pelo receptor.

O “ponto de vista”, ao reduzir (ou ignorar) a heterogeneidade empírica, cria uma matéria que não existe na realidade empírica. É em relação a ele que a forma e a matéria artísticas harmonizadas existem. A partir daí o sujeito receptivo pode elaborar uma análoga redução do mundo e transformar tudo que lhe é dado numa nova realidade. (LUKÁCS, 1971, p. 107)

O naturalismo, por sua vez, recusa o “ponto de vista” e os meios expressivos, porque eles turvam o seu objetivo de suscitar e provar a impressão de uma verdadeira realidade. Desta forma, porém, a substância da coisa é inalcançável. Embora não queira, o naturalismo sempre se chocará com o “ponto de vista”.

Escolhendo como próprio objeto o elemento real, o naturalismo o possui com tanta força que termina por falhar. Assim, só depois da superação do naturalismo, o “ponto de vista” estende o seu próprio âmbito, torna-se “depositário” e fundamento da totalidade que vem refigurada como totalidade. (LUKÁCS, 1971, p. 134)

Diz Lukács (1971) que se um pintor pretende retratar um homem deverá também retratar o solo sobre o qual ele se apoia e o seu estar em pé. Assim também em poesia, são refigurados um homem, a sua relação com outros homens ou o conjunto implicado nas outras relações. Um dado homem é visível, ou pode se tornar visível, enquanto realidade das suas relações com o solo sobre o qual se apoia, a estabilidade da posição do seu corpo. Nada disso é imediato, mas sim uma experiência (*Erfahrung*) prática a posteriori. Aí, então, está o paradoxo do naturalismo: toma as coisas e as relações entre elas como se elas tivessem a mesma realidade e devessem elevar-se ao mesmo grau de realidade na refiguração artística, embora elas possuam valores sensíveis diversos e, como tal, tenham também possibilidades de refiguração diferentes. Na ideia imediata do homem em pé, entretanto, deve se dar o homem em referência ao solo sobre o qual está, como também a própria existência do solo como veículo do estar em pé. O “ponto de vista” se torna então o centro secreto para o qual tudo se dirige e do qual tudo surge. (LUKÁCS, 1971, p. 144-6)

*

Em ensaio recente, Fredric Jameson (2015) retoma os temas da *Filosofia dell'Arte*, especialmente os relacionados com o “ponto de vista”, os “meios homogêneos” e a “redução”. Para ele, a relação em Lukács entre estética e política continua sendo uma questão aberta, e a estética do jovem Lukács pode contribuir para lançar luz sobre ela. Nas noções de ponto de vista e meio homogêneo, que reduz, restringe o processo criativo, Jameson identifica o conceito de *Standpunkt* de *História e Consciência de Classe*.

Jameson (2015) assinala que a ideia de um “perceptual standpoint” estava presente nesse momento do início do século XX em toda parte, desde a psicologia experimental até a fenomenologia, desde a noção de *Weltanschauung* até a prática de Henry James do “ponto de vista” na organização do romance, e a versão de Lukács guarda uma semelhança de família com todos eles. Mas em *História e Consciência de Classe* o ponto de vista é um elemento constitutivo da definição nova de ideologia que foi uma das originalidades mais influentes do livro. Aí ideologia não é mais falsa consciência, mas uma limitação constitutiva da mente. Segundo Jameson (2015), Lukács, com base numa passagem crucial do *Dezoito de Brumário* sobre a relação entre classes ou frações de classe e seus intelectuais, analisa a ideologia burguesa como o ponto de vista a partir do qual a totalidade social era mascarada ou distorcida. Também aí a passagem da experiência de classe para a ideologia era uma redução e omissão, uma tradução da vida social heterogênea num meio a partir do qual uma quantidade imensa de registros e percepções era estruturalmente omitida. Ideologia era aqui um novo tipo de meio homogêneo, ainda que mais do pensamento do que da arte.

Segundo Jameson (2015), para Lukács a concentração da experiência é um estreitamento da visão. Assim como em arte nós não sentimos falta do que foi deixado fora (não lastimamos o silêncio da pintura, ou a não visualidade da sonoridade musical), também na ideologia o pensador burguês não está ciente do que foi omitido, não tem consciência dos seus próprios limites de classe, é totalmente alheio aos sofrimentos das outras classes, como também aos pensamentos que se desenvolvem fora da sua experiência. Para o pensador preso à ideologia, o mundo restrito de sua experiência é completo e corresponde a um ser

humano universal (*der Menschen ganz*). A incomparável epistemologia lukácsiana de classe retorna à reflexão da precoce estética abandonada.

Mas, enquanto na estética da juventude a noção de ponto de vista desliza para a de *Weltanschauung*, em *História e Consciência de Classe*, ela se desenvolve para a de ideologia. Segundo Jameson (2015), a dificuldade está então em coordenar a noção burguesa de “visão de mundo” com uma noção de ideologia que vai além da noção estereotipada de falsa consciência. Na sua crítica ao naturalismo, que se limita às realidades empíricas e reificadas, mais do que às relações e processos, segundo Jameson (2015), Lukács define relação como o que ocorre entre “o indivíduo da representação e o solo sobre qual ele se posiciona”. Evidencia-se aqui algo diferente da estéril oposição entre sujeito e objeto, alguma coisa como autoconsciência. Neste solo sujeito e objeto se posicionam numa relação específica em que cada um define o outro e é inseparável dele. Tomado isoladamente, tanto um quanto o outro são reificados. O solo aqui não é uma coisa, mas uma tensão entre coisas e entre termos. É o lugar onde alguém se posiciona (JAMESON, 2015, p. 24).

Isto vale para o criador e para o receptor: o criador deve encontrar um ponto de vista que é o fundamento de uma representação da totalidade, igualmente sujeito e objeto. O receptor presumivelmente passará por um processo de transformação que não é nem o prazer da decoração pura nem a contemplação passiva das realidades empíricas inertes, mas antes *Erlebnis* na sua forma mais transcendental e utópica. Esses termos levam a uma celebração da obra consumada suficientemente extravagante para tocar o próprio Ser, o “objetivo utópico”.

A visão da obra consumada ocupa o lugar reservado na estética social dos anos de 1930 ao realismo. Este deve registrar o fluxo dinâmico da mudança e desenvolvimento históricos por trás das aparências estáticas do mundo empírico (e seus estreitos períodos de tempo). A palavra *Parteilichkeit* (partidarismo) leva-nos de volta ao “ponto de vista”.

Para Jameson (2015), os ensaios sobre realismo surpreendentemente preenchem as projeções transcendentais e utópicas da estética da juventude. Mas ainda não encontramos uma solução filosófica ou estética para a questão da passagem do homem inteiro (*der ganze Mensch*) para o homem inteiramente (*den Menschen ganz*) e seu efeito político.

Seguramente, é a autoconsciência essa resposta: a inclusão do solo no “ponto de vista” da obra e sua visão de mundo ou eventual ideologia.

A solução está na catarse aristotélica. Segundo Jameson (2015), para Lukács a catarse é uma despersonalização radical, na qual as particularidades da subjetividade receptora são purificadas. O que Lukács tem em mente se encontra nas obras do jovem Marx: pela catarse o sujeito individual é elevado ao nível do ser genérico.

Jameson (2015) ressalva que a noção de ser genérico não tem a ver com o humanismo estereotipado, mas se liga intimamente à concepção do ponto de vista do proletariado de *História e Consciência de Classe*, que é universal precisamente porque não tem nada e é nada.

*

O conceito de “meio homogêneo”, presente aí na *Filosofia dell'Arte* como vimos, tem também papel fundamental na *Estética* da maturidade de Lukács. Não pretendo apresentar na sua integridade a teoria lukácsiana da maturidade dos “meios homogêneos”, mas considerá-la resumidamente na perspectiva da nossa questão.

O meio homogêneo é uma concentração, não apenas dos sentidos imediatos, mas da atenção como um todo. Dessa forma é um comportamento que ocorre também na vida cotidiana, e tem aí um papel de grande importância. Com a expressão corriqueira “sou todo ouvidos”, diz Lukács (1966), queremos expressar uma concentração passageira do homem inteiro na percepção de sinais, signos, que não pode ocorrer senão pela mediação de um sentido único e específico. Mas é um comportamento passageiro, aí que se extingue assim que a finalidade prática e finalística à qual ele corresponde se extingue.

A verdadeira realização do meio homogêneo se dá nas obras de arte, e aí é um meio no sentido estrito da palavra. Entretanto, não é um fato, uma realidade objetiva independente da atividade dos homens. É um princípio particular formativo das atividades e suas vinculações produzidas pela prática humana.

O Lukács da maturidade retoma a tese de Kant sobre o desinteresse na arte, mas acentua o seu caráter relativo e temporário. Na experiência estética as finalidades práticas são temporariamente suspensas por imposição da atividade artística.

Na arte o meio homogêneo se encontra vinculado ao sujeito. Mas isso não significa uma negação, nem sequer um enfraquecimento, da objetividade: o seu caráter subjetivamente acentuado é um veículo decisivo de sua aproximação à realidade objetiva. O meio homogêneo facilita a redução do objeto ao seu essencial, a fim de que se desprendam de sua imediatez as determinações fundamentais e se eliminem, às vezes completamente, as que são meramente casuais. Cada obra de arte é refiguração do mundo inteiro percebido desde um importante ponto de vista humano (*wichtigen menschlichen Gesichtspunkt*) (LUKÁCS, I, 1963, p. 653; 2, p. 332).

Lukács (1966) destaca a dupla natureza do meio homogêneo. Ele é, ao mesmo tempo, algo pessoal e um sistema de leis supraindividuais próprias da arte particular de que se trate. Mas é sempre um ato único e unitário: desencadeamento da personalidade criadora deve coincidir com o cumprimento das leis objetivas imperativamente prescritas pelo meio homogêneo. Toda objetivação do meio homogêneo realiza e torna vivenciável a individualidade do criador e, ao mesmo tempo, o estado evolutivo dado da humanidade (e dentro dele o ponto de vista de uma classe, de uma nação etc.).

Lukács (1966) apoia-se na teoria de Konrad Fiedler sobre os “meios homogêneos” e a “pura visualidade”, como já sabemos, mas reformula-a radicalmente. Fiedler se situa na corrente neokantiana ortodoxa, que nega a objetividade do mundo externo. Para Lukács, o objeto estético não é simplesmente o Ser-em-si do mundo, mas o Ser-em-si do mundo do homem, mas em sua objetividade independente da consciência. Para Fiedler (1991) a arte é uma subespécie de conhecimento, enquanto que Lukács contrapõe energicamente o reflexo estético, antropomorfizador, ao científico, desantropomorfizador.

Na reformulação o papel da evolução dos sentidos e da divisão do trabalho entre os sentidos ocupa um lugar central. Muitos teóricos não souberam ir além da imediatez sensível do meio homogêneo, mas toda configuração artística pode revelar situações históricas decisivas que vão além da imediatez. Marx, ao contrário, destaca a evolução dos sentidos que de naturais tornaram-se humanos. “O olho se tornou olho *humano*, da mesma forma como o seu objeto se tornou um objeto social, *humano*, proveniente do homem para o homem. Por isso, imediatamente em sua práxis, *os sentidos se tornaram teóricos.*” (MARX, 2004, p. 109).

O “meio homogêneo” reduz e intensifica o mundo percebido, que se faz assim uma objetividade para o homem. Também a capacidade criadora é reduzida e intensificada. Da capacidade de lidar com as contradições entre a redução e a intensificação depende o talento verdadeiro. O talento verdadeiro é, então, a correta relação do homem inteiramente empenhado com o seu meio homogêneo (LUKÁCS, I, 1963, p. 668; 2, p. 348).

Lukács (1966) se apropriou da concepção de Léo Popper, formulada em princípio para o processo criativo de Brueghel, e generalizada a partir daí, sobre a discrepância entre a intenção do artista e o resultado da obra. Lukács (1966, 2, p. 352) observou, a partir de Popper, que a incomparável grandeza de Brueghel nasce de uma contradição, pois ele intencionava reproduzir os objetos na sua máxima singularidade, mas, por causa da multiplicidade das relações do sujeito com o mundo e a arte, por causa do condicionamento histórico-social de cada posição artística, se produz em toda obra relevante uma unidade única e peculiar das contraposições em cada caso. A discrepância entre a intenção e o realizado é um fenômeno geral de toda criação artística, na qual a objetividade, a legalidade objetiva das artes (e da arte) se impõe à vontade individual.

O objeto do reflexo estético que reduz e restringe a capacidade criadora é um momento da interação entre a sociedade e a natureza. Diz Lukács (1966) que na mera posição dos objetos já está contida a relação humana com eles, a reação humana aos mesmos. Esse papel ativo do sujeito funda uma nova forma de objetividade (LUKÁCS, 1963, I, p. 668; 1966, 2, p. 348). O que aí se revela é a essência do gênero humano. A objetividade é aí uma objetividade peculiar, que não perde seu caráter subjetivo, mas que tampouco cai em nenhum subjetivismo. Por trás das decisões subjetivas – por exemplo, se deve-se dar uma forma épica ou dramática a determinado objeto – há sempre forças objetivas histórico-sociais, até o ponto em que a subjetividade pode parecer um simples ponto de acumulação de necessidades objetivas.

Agora, para terminar este trabalho, quero retomar a questão formulada no início. Ela encontra aqui sua melhor resposta: o sujeito estético pode captar o “significativo motivo histórico-filosófico” porque eles não são alheios um ao outro. Se no objeto estético põe-se sempre um sujeito, o objeto é sempre objeto para o homem, e o sujeito, por sua vez,

só encontra a verdadeira subjetividade se se entrega apaixonadamente à realidade objetiva. A obra assim criada tem um poder desfetichizador.

O retorno à cotidianidade, no depois da vivência receptiva, que Jameson (2015) no ensaio citado considera um problema político, é uma concepção de grande importância para a estética marxista. A percepção desfetichizada do mundo, que está na obra, transmite ao receptor um mapa da situação histórica e um guia para a ação.

Lukács (1966) define a catarse como a capacidade de evocar experiências no receptor. O que diferencia o autenticamente estético das suas imitações é a força evocadora, a capacidade de despertar relações essenciais entre o homem e a sociedade. Pela catarse a subjetividade empírica do receptor sofre o mesmo processo de redução para elevar-se ao nível da subjetividade estética. A questão da recepção já está presente no processo mesmo da criação, pois uma obra de arte deve conter em si a possibilidade de orientar o receptor a recebê-la. Este efeito (*Wirkung*) é o específico e o essencial da existência estética da obra. Lukács fala, então, da vontade formal de efeito ou eficácia (*Wirksamkeit*). Na força evocativamente ordenadora das vivências do receptor reside a força da composição. O páthos da evocação determina a composição ontologicamente.

É próprio da arte despertar vivências de mundo. Uma obra de arte é eficaz (*wirkend Werk*) se no mundo nela representado os homens revivem e reconhecem, com emoção, a si mesmos, aos seus destinos. Se uma obra é evocadora, este efeito tem que conter, consciente ou inconscientemente, direta ou indiretamente, o despertar de seu partidarismo.

NOTAS

1. Cito a *Estética* da maturidade de Lukács na edição alemã da Luchterhand, seguida da tradução espanhola da Grijalbo, com indicação do volume e da página. O comentário está presente também em *O Romance Histórico* (LUKÁCS, 2011, p. 172).
2. Na sua apreciação da arte paleolítica, Lukács assinala o defeito constitutivo desta arte – a ausência de composição de conjunto na representação das figuras, que ele chama *Weltlosigkeit* (ausência de mundo). A capacidade de criar um mundo se exprime no caráter completo e acabado da obra de arte, ou seja, *Welthaftigkeit* (mundanidade) (LUKÁCS, I, 1963, p. 457; 2, p. 126).

3. “Os grandes realistas consideram a sociedade colocando-se sempre em um centro vital e móvel, e este centro está, visível ou invisivelmente, presente em todos os fenômenos por eles descritos”.
4. Entre a *Estética de Heidelberg* e a da maturidade há continuidades e descontinuidades. Como observa Tertulian (1980, p. 131), na primeira o processo de subjetivação, de expansão da subjetividade, prescinde completamente da realidade objetiva, enquanto na *Estética* da maturidade este processo se alcança através da conquista do mundo objetivo. (Ver sobre isso o subitem II do capítulo 7 – “A alienação’ e sua reabsorção no sujeito”).

ART AND POLITICS: THE AESTHETICAL EFFICACY

ABSTRACT

In this study, it is discussed the notion of “oeuvre efficacy” as it appears in the mature Lukács’ *Estética*. The work of art must contain in itself the possibility of orienting its receiver, and this orientation consists in a mapping of social reality and a presentation of a guide to action. None of which is done as the defence of a thesis, but as the figuration of concrete human destinies. The question that poses itself is: if none of this depends on the mere intention of the creator nor the receiver, what makes this placement viable?

KEYWORDS: art and politics in Lukács, subject/object dialectics, oeuvre efficacy.

ARTE Y POLÍTICA: LA EFICACIA ESTÉTICA

RESUMEN

En el presente trabajo discuto la noción de “eficacia de la obra” tal como aparece en la *Estética* del Lukács maduro: la obra debe poseer en sí la posibilidad de orientar al receptor, y esa orientación consiste en un mapeamiento de la realidad social y en la presentación de una guía para la acción. Nada de eso se hace como si fuese una defensa de tesis, sino figurando destinos humanos concretos. La cuestión que entonces se plantea es: si nada de eso depende de la mera intención del creador ni del receptor, ¿qué hace posible esa toma de posición?

PALABRAS CLAVE: arte y política en Lukács, dialéctica sujeto/objeto, eficacia de la obra.

REFERÊNCIAS

FIELDLER, Konrad. *Escritos sobre el arte*. Madrid: Visor Distribuciones, 1991.

HEGEL. *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1964. (v. 2).

JAMESON, Fredric. Early Lukács, Aesthetics of Politics? *Historical Materialism*, v. 23, n.1, p. 13-27, 2015.

LUKÁCS, Georg. Tolstoi y la evolución del realismo. In: _____. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1965.

_____. *WERK, Band 11. 1 Halbband. Die Eigenart der Ästhetischen*. Berlin: Luchterhand, 1963.

_____. *Estética. I. La Peculiaridad de lo Estético*. Barcelona; México: Ediciones Grijalbo, 1966. (4 vols.).

LUKÁCS, György. *Filosofia dell'Arte. Primi scritti sull'estetica (1912-1918)*. Milano: Sugar Editore & C., 1971.

_____. *O Romance Histórico*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

TERTULIAN, Nicolas. *Georges Lukács. Etapes de sa pensée esthétique*. Paris: Le Sycomore, 1980.

Submetido em 21 de janeiro de 2019

Aceito em 21 de janeiro de 2019

Publicado em 11 de abril de 2019
