

Das formas particulares do meio homogêneo à inerência das categorias gerais da arte¹

From the particular forms of the homogeneous medium to the inherence of the general categories of art

Ronaldo Vielmi Fortes*

Resumo: trata-se de explicitar as considerações de György Lukács acerca das categorias gerais da arte, demonstrando a especificidade de suas relações e das formas de sua realização no interior das artes particulares. Cada uma das artes apresenta, segundo o autor, formas próprias de refletir a realidade, pondo em destaque através de seu meio homogêneo específicos, aspectos essenciais da vida, permitindo a ascensão à consciência de elementos decisivos interação dos indivíduos com o seu mundo, promovendo desse modo a desfetichização da cotidianidade.

Palavras-chave: estética; meio homogêneo, arte e desfetichização.

Abstract: The aim is to explain György Lukács' considerations about the general categories of art, demonstrating the specificity of their relationships and the ways in which they are realized within the particular arts. According to the author, each of the arts has its own way of reflecting reality, highlighting essential aspects of life through their specific homogeneous medium, allowing decisive elements of individuals' interaction with their world to rise to consciousness, thus promoting the defetishization of everyday life.

Keywords: aesthetics; homogeneous medium, art and defetishization.

... a totalidade de fenômenos da vida [é] uma paisagem montanhosa na qual se destacam como cumes ou como altas cadeias de montanhas as obras de arte.

György Lukács; *Die Eigenart des Ästhetischen Band II*, p. 508

É bem provável que a leitura do título deste texto cause certa estranheza, uma vez que ele não se explicita por si mesmo, pois contém conceitos que precisam ser devidamente apresentados e analisados. Afinal, o que aqui se designa por “inerência da arte” geral no “meio homogêneo” particular? A questão posta em foco remete a categorias importantes da estética de Lukács. O título declara, pois, a intenção de não se limitar a fazer uma simples introdução ao pensamento estético de Lukács, porém

¹ Artigo publicado originariamente em NACIF, DUAYER, LIRA, GONZALEZ; Ler Lukács, a contribuição de Nicolas Tertulian; Niterói/RJ; Editora dos Autores, 2024.

* Doutor em filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor do Programa de Pós-Graduação em Serviço Social na Universidade Federal de Juiz de Fora – PPGSeso/UFJF. E-mail: vielmi.ronaldo@ufjf.br

via tratar de elementos complexos e categorias decisivas presentes em sua obra tardia, *A peculiaridade do estético*, publicada em 1963.

É preciso evitar simplificações bem comuns às pretensas introduções a um pensamento, principalmente no que concerne a essa obra de grande complexidade de Lukács. Ao se fazer uma apresentação introdutória, geralmente de cunho mais geral e ilustrativo com o objetivo de difundir o pensamento de determinado autor, corre-se alguns riscos. Talvez o mais grave seja o risco de simplificar demais o pensamento para poder apresentá-lo por meio dos elementos mais superficiais contidos no pensamento do autor, faz-se a opção pelas concepções mais gerais que possibilitam traçar um panorama das ideias centrais do livro em questão; nessa medida, como em toda simplificação, existe o perigo de, ao tentar divulgar e facilitar a entrada no pensamento de dado autor, tornar as ideias contidas na obra um pensamento simplório, forjando, nas melhores das intenções, um pensador de fácil acesso, cujas reflexões conferem a falsa impressão de análises e elaborações tranquilas de serem captadas. Esse não é o caso do livro de Lukács. A preocupação nesse artigo é mostrar que a obra estética de Lukács contém reflexões de grande complexidade; não é um autor fácil de ser lido, não é um autor que se possa em uma única leitura compreender a gama de questões filosóficas de considerável complexidade presentes suas investigações.

Vale insistir mais nesse ponto: o trabalho de vulgarização, no bom sentido de tornar vulgo – popularizar – o pensamento do autor, por vezes pode conduzir à vulgarização no sentido pejorativo, ou seja, pode tornar o pensamento do autor simplório, tolo, impreciso. Tal procedimento acabaria por tornar Lukács um autor fácil, um alvo vulnerável diante do ataque de seus inimigos, uma presa fácil para os seus opositores. É o que vem acontecendo em determinados círculos que se pretendem herdeiros e difusor do pensamento lukacsiano. Por vezes, a simplificação a que tem sido submetida a obra de Lukács tem servido, maneira incorreta, como aparatos para uma militância que por meio de conceitos simples, tornados jargões pragmáticos, instrumentalizam questões filosóficas sérias, retirando-as do contexto evidente de rigor como forma a utilizá-los no campo prático das questões políticas, sem compreender efetivamente as categorias e a complexidade do pensamento de Lukács. Para fugir a essa vulgarização no mau sentido, não iremos nos furtar de lidar com a complexidade das articulações categorias presentes na obra de Lukács. Melhor correr o risco de não ser bem compreendido, a banalizar o pensamento de Lukács e ludibriar

seus leitores conferindo a ilusória impressão de uma obra de fácil apreensão. Um dos objetivos desse artigo é destacar que Lukács não é um autor fácil, é um autor complexo.

O primeiro elemento necessário de combater é a afirmação muito costumeira segundo a qual a obra de Lukács é qualificada como uma estética marxista. Em termos gerais, a afirmação é correta, porém deve sempre ser considerada com devidos cuidados. Sem maiores explicações, em linhas gerais tal afirmação parece indicar que Lukács se move por meio dos famosos cânones do marxismo tradicional. Tomada nesse sentido, sua estética figuraria como a versão operária, a concepção proletária, no campo da definição do que vem a ser a arte com a consequente indicação de seu papel político no âmbito da sociabilidade capitalista. Incorreríamos, desse modo, nos famosos jargões do marxismo vulgar em que a estética seria uma construção crítica acerca das contradições da sociedade capitalista, cujos temas versariam fundamentalmente sobre a arte como mercadoria, a arte no contexto das lutas de classes, ou mesmo como simples expressão de uma concepção de arte proletária em detrimento das formulações burguesas da estética. Contra as acusações simplistas, segundo a qual o *realismo estético* de Lukács significaria sua rendição aos ditames stalinistas, aos princípios do *Prolekult*, é preciso insistir que o campo das discussões no qual se insere sua obra, encontra-se longe de tais postulações dogmáticas da vulgata marxista erguida sobre a influência de Stalin; pelo contrário, constituem um combate evidente e direto a elas.

A obra do Lukács se inscreve em outra linha de tratamento analítico, trata-se de uma obra grande complexidade, na medida em que adentra a um debate denso e tenso com a tradição da filosofia da arte. A Estética de Lukács se move sempre a partir de Marx, toma como ponto de partida a inflexão posta pelo pensamento marxiano – isso é evidente desde o início. É sobre essa base que a Estética será posta em outros patamares, no intuito de atingir resolubilidades para uma série de problemas que a filosofia da arte apresentou. É nesse sentido que se pode dizer se tratar de uma estética marxista, pois é a partir de partir de Marx, que sua estética será pensada. Não é o caso, portanto, de fundar uma concepção própria ao proletariado para definir a arte contra possíveis fundamentos burgueses. Em vez de tal propositura de natureza fundamentalmente politicista, temos o debate de rigor com as categorias da filosofia da arte, o tratamento das questões mais fundamentais estabelecidas ao longo da tradição filosófica no tratamento do estético. É precisamente nesse debate que pode

ser localizada a grande complexidade na obra lukácsiana. É de difícil entrada, pois, para compreender as elaborações e teses nela contida, além de um amplo conhecimento da literatura, é preciso se inteirar de categorias-chaves do pensamento de Hegel, Nicolai Hartmann, Aristóteles, Goethe, Schiller, Kant, Lessing e vários outros autores, retomados e problematizados por Lukács no interior de sua Estética. Temos nessa obra derradeira do pensador húngaro de fato uma estética – no sentido que a tradição filosófica conferiu ao termo. Trata-se da filosofia da arte, na medida em que se dedica a discutir as grandes questões milenares da filosofia – estamos falando de 2.600 anos de história, que remonta a Platão, Aristóteles, passando por uma série de autores, chegando a Hegel, a Goethe e, evidentemente, a Marx. A tarefa de Lukács é enfrentar as mais decisivas questões da filosofia da arte a partir da inflexão posta pelo pensamento de Marx.

O ponto de partida da estética, como não poderia deixar de ser, é a demarcação seguida de seu consequente problema: a arte existe. A constatação óbvia, induz ao problema da determinação do que vem a ser essa forma específica dessa atividade ideal humana. Onde a questão central decisiva para Lukács é determinar a peculiaridade do estético no quadro das atividades espirituais do ser social.

Dentre os vários debates concernentes a essa questão, Lukács assume uma posição bem própria frente à necessária determinação da definição da arte, qual seja: no que tange à dimensão estética poderíamos dizer que existe uma arte em geral, ou na realidade cada arte particular – música, pintura, arquitetura, literatura etc. – possui sentido e definição própria, ou seja encontra-se encerrada em si mesma? Em outras palavras, a arte deve ser entendida como dimensão geral que atravessa todas as formas específicas de sua presentificação, de forma que artes particulares nada mais seriam que expressões participativas dessa arte em geral? ou cada gênero da arte teria os meios próprios, sentidos próprios, complexos categoriais diversos, e assim se encontraria apartado das outras formas, como se não existisse comunicabilidade ou relação entre elas?

Lukács analisa essa questão considerando criticamente os dois extremos. Por meio desse procedimento coloca-se de um lado determinado polo da questão, depois se estabelece o outro polo, sob a forma de dois extremos antagônicos, para na sequência, buscar estabelecer o *tertium datur* – ou seja, o termo médio resolutivo entre os opostos. Vale lembrar as palavras de Tertulian a esse respeito, quando designa Lukács como o filósofo *tertium datur*.

No que concerne à primeira posição a seguinte problematização é apresentada:

Segundo essa concepção, cada arte até cada gênero da arte tem como fundamento um princípio estético originário que não se identifica com nenhuma outra arte, nem de gênero, senão que é qualitativamente distinta desses em muitos aspectos. Essa compreensão, opinião geral e antiga entre os próprios artistas, em sua prática e em sua formulação teórica, de suas experiências, chegou frequentemente até a segunda metade do século XIX a converter-se em fundamento do conhecimento estético. (Lukács, 1967b, p. 301)

Tal é a compreensão de Conrad Fiedler, citado criticamente por Lukács, cujas considerações influenciaram as concepções que se fizeram hegemônicas em torno da estética no séc. XIX – conforme afirmado na citação –, segundo a qual não “existe a arte, senão as artes”. Essa concepção assentada no velho modo idealista de conceber a arte, termina em última instância incorrendo em um empirismo-positivista, por meio do qual, cada arte em particular é reduzida à condição de esfera própria do reflexo, nos mesmos moldes como ocorre nas ciências parcelares, em que se subdivide a física, a biologia, a matemática etc., como esferas próprias de conhecimento.

Há um elemento decisivo a ser salientado na problematização tracejada por Lukács: tal propositura separaria as artes de maneira radical e não admitiria a existência de categorias comuns no interior de formações distintas da estética; essas estariam apartadas uma das outras, perfazendo uma natureza incomunicável, um isolamento no qual cada uma somente faria sentido em si mesma. Logo de saída, ao se contrapor a esta concepção, Lukács estabelece os termos corretos pelos quais se deve considerar o problema: a assim chamada arte em geral deve ser entendida

como reunião sintética do comum de várias artes, [pela qual se] apresenta um tipo de conexão entre as artes particulares e a arte em geral que, como veremos se diferencia qualitativamente da relação existente entre as ciências particulares e a ciência unitária ou de conjunto. (id. ib.)

Em suma, tal posição sustentaria a tese da incomunicabilidade entre as artes, considerando cada uma como portadora de leis próprias, de mecanismos próprios, advogando a ideia de que não teriam uma conexão entre si. O que em última instância levaria à concepção da inexistência da arte em geral. Cada uma seria expressão distintas das demais, constituindo em si mesmas atividades próprias, definidas em si mesmas, o que impediria a formulação da determinação geral do estético.

À luz do pensamento de Lukács, seguindo essa mesma linha crítica de raciocínio, seria preciso pôr em questão algo comum a certas tendências dos assim chamados estilos e gêneros das artes, como por exemplo em certos estudos da

literatura, que tendem a circunscrever as obras em conceitualidades classificatórias, que enquadram obras e autores em períodos cujas características terminam por se mostrarem mais importantes do que a particularidade dos escritos analisados: teríamos, assim o barroco, o romantismo, naturalismo etc. O que pode ser visto, por exemplo, em alguns comentadores que insistem em categorizar a obra de Goethe ao movimento romântico do *Sturm und Drang* – isto é, “tempestade e ímpeto”. Nesse caso, cada um desses gêneros particulares da arte é tomado nessa dimensão mais geral, cada obra literária, por exemplo, seria a manifestação particular de um estilo próprio da arte em geral. Para Lukács, essa sanha classificatória tende a destituir a autonomia da arte propriamente dita.

A posição adversa a essa, advoga pela existência da arte em geral, consideração as artes específicas apenas como manifestações particulares de uma suposta arte universal. As artes particulares vêm assim reduzidas a meras expressões específicas da arte em geral; nesse sentido – cinema, arquitetura, dança, música etc. – apenas participariam da forma geral da arte, seriam uma expressão particular de uma dada universalidade da arte.

A respeito dessa consideração da arte Lukács estabelece a seguinte objeção: cada arte em si não teria um conteúdo próprio, mas ela seria a manifestação de um conteúdo que lhe é extrínseco. Aqui existe o risco de incorrer em um academicismo que tende a reduzir tudo ao que seria uma descrição científica, como se o gênero fosse um conceito, como se cada arte particular fosse expressão peculiar de conceitos e princípios configurativos comuns; ou seja, cada uma delas seria expressão específica de uma arte universal. Sob essa definição, a arte apareceria como a ideia da participação de Platão, ou seja, as manifestações das coisas que existem não possuem uma essência em si mesmas, mas participam de uma essência autêntica que se encontra fora delas. Nesse sentido, o universal da arte se colocaria em expressões particulares, o que seria o mesmo que dizer que nas artes particulares o conteúdo determinativo de sua essência está para além delas, ou seja, seria como o mundo das ideias platônicas, onde a verdade sobre as manifestações objetivas presentes na existência está posta para além do próprio mundo; elas seriam simplesmente a manifestação – as sombras platônicas do mito da caverna – de uma essência extrínseca à forma particular. Por via de consequências, a forma é apenas manifestação de um conteúdo exterior, ela não define em si mesma, enquanto unidade o sentido preciso do conteúdo expresso.

Lukács tenta resolver o impasse procurando estabelecer o *tertium datur* entre os extremos. A resolução segue a linha de raciocínio já referida acima, segundo a qual a arte deve ser compreendida “como reunião sintética do comum de várias artes” em que se “apresenta um tipo de conexão entre as artes particulares e a arte em geral”. Isso, no entanto, não na forma da *participação* descrita acima, na qual o singular é mera participação imprecisa do universal, mas na forma da *inerência* de princípios e mediações categoriais, que põe cada gênero particular da arte sob a determinação dos elementos constitutivos da peculiaridade do reflexo próprio da arte. O entendimento deve, portanto, conduzir à explicitação desses *traços peculiares inerentes* às formas específicas dos meios homogêneos das artes. Em termos mais diretos: contra a ideia da participação nos princípios da arte em geral, Lukács sugere a ideia da inerência dos princípios da arte em geral em cada arte particular.

O ponto relevante para determinar os traços comuns da inerência se encontra na definição da função específica da arte: para Lukács, a arte ocupa um lugar específico no quadro das atividades espirituais humanas; nesse sentido, não se trata da velha temática cuja determinação persiste na ideia da arte como um fim em si mesmo, ou seja, de uma atividade que se reduza à afirmação da “arte pela arte” – *art pour l'art*. A arte é uma forma de apreensão ideal da realidade que cumpre função decisiva no âmbito das atividades do ser social; é esse o ponto de partida. No entanto, tal afirmação não basta para determinar sua peculiaridade: se ela é uma forma de apreensão da realidade, é preciso estabelecer suas diferenças específicas com outras formas do reflexo. Nesse sentido, enquanto reflexo da realidade na consciência a arte difere do reflexo da ciência e daquele próprio ao pensamento da vida cotidiana.

A diferença específica própria à peculiaridade da arte se define por ser uma apreensão da realidade cujos objetivos se voltam para os desdobramentos da autoconsciência humana. Vale citar o próprio autor, que estabelece a diferença nos seguintes termos:

Nas ciências sociais [uma das formas da ciência] o mundo do homem se converte simplesmente em objeto, cujo conteúdo consiste em fatos, relações etc. constituída pelos próprios homens. Na arte, ao contrário, o processo de desenvolvimento da humanidade se refere imediatamente a cada homem singular, pois a evocação artística propõe, antes de tudo, que o receptor viva como uma coisa sua, uma coisa própria, a refiguração do mundo objetivo os homens. (Lukács, 1967c, p. 308)

A arte possui caráter antropomorfizador, a ciência, por sua vez, implica a desantropomorfização do reflexo na consciência. A arte se dirige à realidade em geral

tendo por base sempre a relação dos homens com o seu mundo, enquanto a ciência remete à apreensão da natureza, de suas leis da natureza, como objeto em-si, em que se busca a isenção da subjetividade no intuito de compreender objetos independentes da consciência. A arte é sempre o mundo em referência à própria humanidade. O estético se reporta à dimensão da individualidade mediante da genericidade do ser social. Para Lukács, na arte

O indivíduo deve encontrar-se a si mesmo, seu próprio passado, seu presente, nesse mundo; e tomar a si consciência de si mesmo como parte da humanidade e seu desenvolvimento. A obra de arte é capaz de despertar e desenvolver a autoconsciência do indivíduo, no mais alto sentido da palavra. Essa finalidade é inalcançável sem uma refiguração fiel do em-si no objeto representado. (Lukács, 1967c, p. 309)

No caso da arte a subjetividade cumpre um papel decisivo na determinação do objeto estético. Diferentemente da ciência em que a apreensão da objetividade implica a eliminação de quais traços da subjetividade, na arte – e tão somente na arte, nós temos a identidade sujeito e objeto. Um exemplo muito simples é utilizado pelo autor para introduzir a determinação aqui em questão: uma escultura de mármore somente pode aparecer como um objeto estético mediante um sujeito receptor, sem a subjetividade ela simplesmente reduz-se a condição de mero bloco de pedra. Só há objeto estético na relação ineliminável de sujeito-objeto. Isso é válido tão somente para a arte, aspecto por vezes ressaltado por Lukács contra, vale advertir, a filosofia de Hegel.

Essa antropomorfização do reflexo estético possui uma função social decisiva enquanto atividade ideal da humanidade: o papel da arte é dizer o que são os processos sociais, trazer à luz os elementos mais importantes dos desdobramentos históricos da sociedade humana, e mostrar aos indivíduos os processos que permeiam as formas da individuação diante do decurso histórico da autoconstituição humana. Lukács determina o conteúdo essencial da arte como a “autoconsciência do desenvolvimento da humanidade”.

A autoconsciência tem como conteúdo o duradouro, o significativo – positiva ou negativamente – da vida humana, da evolução do gênero humano, e do mesmo que esse conteúdo supera – preservando-o – todo o importante para a vida, desde a personalidade particular até o especificamente humano, assim também sua forma cria uma unidade do personalíssimo com suprema generalização, a qual supõe aqui uma capacidade de evocação que ultrapasse as limitações do tempo e espaço. [Lukács, 287.1]

“A orientação do reflexo estético” se dirige sempre “ao especificamente

humano” (id. Ib.). A arte, para Lukács, é uma forma de apreensão em que o indivíduo se dá ao próprio mundo, apreende o mundo e se alça às questões que de fato importam à humanidade. A grande arte é a expressão do homem integral, a dimensão humana que se manifesta na interioridade das obras estéticas é a síntese das experiências sócio-históricas, seus aspectos mais universais, em que estão presentes conjuntamente a interioridade dos indivíduos e a exterioridade do próprio mundo social. Nesse sentido a arte não se reduz ao caráter cognitivo, pois nas experiências por ela figuradas estão contidas a interioridade humana, as emoções, os sentimentos, os pensamentos vivenciados pelos indivíduos na trajetória humana de seus processos históricos de autoprodução.

Precisamente por isso, a arte não pode se limitar a ser simples expressão da subjetividade do criador; pelo contrário, ela é uma forma peculiar da apreensão de mundo. É sempre a apreensão de mundo em relação ao humano. Lukács se vale de uma categoria decisiva em seu pensamento para explicitar a dimensão da determinação aqui posta em tela: o autor – o criador da obra de arte – precisa se elevar de sua mera singularidade, de seu em-si, para conseguir capturar quais são as questões humanas essenciais que merecem ser postas em evidência, permitindo que os indivíduos possam perceber as grandes questões – dilemas ou potencialidades – vivenciadas historicamente pela humanidade nos desdobramentos da trajetória de sua autoedificação. Nesse sentido, quando se evidencia a prevalência da categoria da individualidade, ou da subjetividade no plano estético, não se trata de afirmar a arte como mera expressão da subjetividade do autor. O criador de uma obra estética autêntica deve elevar-se à condição da *subjetividade estética* – conceito importante presente na obra de Lukács –, ou seja, deve alçar-se à compreensão dos elementos da subjetividade em meio às condições objetivas historicamente postas, o que significa que a subjetividade do criador não é a subjetividade de um indivíduo isolado em si mesmo, mas é a expressão das questões subjetivas que permeiam as formas das individuações sociais condizentes ao campo das possibilidades objetivas historicamente postas.

O ato da criação de um artista autêntico, quando se considera a grande arte, implica a necessária anulação da subjetividade do criador. O termo utilizado por Lukács, é a afamada expressão alemã *Aufhebung*, pela qual se sugere a superação das impressões pessoais do artista. O criador precisa se alienar no mundo, sair de si, abandonar suas convicções, impressões, concepções de mundo próprias, para capturar

quais são as grandes questões da humanidade, quais as dimensões históricas se colocaram historicamente no campo de possíveis para os processos de individuação humana. Em outras palavras, deve ser capaz de configurar em sua criação os sentimentos, as emoções, pensamentos, dilemas éticos e sociais que perpassaram os elementos formativos das subjetividades frente as formas histórico-sociais objetivas da autoedificação humana. O primeiro momento implica, pois, a *alienação* do criador aos elementos essenciais da objetividade social. Depois desse momento, o criador empreende o trabalho de retorno, definido por Lukács como "retroação" [*Rücknahme*], na qual ocorre a dação da forma adequada capaz de expressão o conteúdo essencial apreendido. Trata-se de ir ao mundo, capturar as grandes questões humanas, postas na realidade social independentemente da consciência do indivíduo. Vale insistir, o que é apreendido é a dimensão subjetiva frente à objetividade do decurso social da autoposição humana, ou seja, a interioridade das individualidades frentes aos contextos formativos de seu próprio mundo. O centro da arte, é a categoria do indivíduo em sua interação ineliminável com genericidade historicamente constituída. Desse modo, o ato da alienação do criador, toma o homem inteiramente, as capacidades subjetivas, as emoções, as sensações, os pensamentos típicos de certas formas da individuação frente ao campo das possibilidades de sua realidade social e, mediante a apreensão desses conteúdos essenciais da humanidade, deve conferir a dação de forma adequada capaz de evocar os elementos que elevam o receptor à condição da autoconsciência genérica do homem.

O exemplo de Balzac, referido pelo pensador húngaro, revela o que aqui se pretende indicar. Segundo Lukács, "a subjetividade particular de Balzac era a de um normal e inteligente legitimista", no entanto sobre essa "base teria sido impossível criar uma *comédia humana*, representar ampla e definitivamente uma importante crise de transição da espécie humana" (Lukács, 1967b, II, p. 260). Balzac supera suas convicções pessoais, das mais diversas ordens, para apreender de fato os elementos essenciais da realidade social de sua época.

Lukács utiliza, em sua estética, o termo desfetichização, para descrever esse caráter fundamental da função social da arte. Na vida cotidiana, damos respostas imediatas ao mundo, nós temos concepções de mundo, moralidades; somos tomados por tradições, somos tomados por costumes, mas nós não entendemos os processos originários, os processos que geraram exatamente essas respostas automáticas da vida vivida. Na vida vivida, não se consegue alçar a essas questões centrais que de fato

importam aos indivíduos enquanto gênero. A arte pretende retirar o indivíduo do seu enraizamento tacanho na vida cotidiana, combate a condição do indivíduo preso a si mesmo, busca elevar o indivíduo àqueles momentos cruciais da humanidade. A ênfase aqui recai sobre o ponto central do problema: é a autoconsciência da humanidade². E na medida em que o indivíduo se torna consciente das questões centrais, temos a transformação da individualidade, pois, assim, vêm superadas as fetichizações comuns aos procedimentos e necessidades exigidas para a operacionalização da vida cotidiana.

O poder evocador e orientador do meio homogêneo penetra na vida anímica do receptor, subjuga seu modo habitual de contemplar o mundo, impõe-lhe antes de tudo um “mundo novo”, enche-lhe de conteúdos novos ou vistos de modo novo e lhe permite assim receber esse “mundo” com sentidos e pensamentos rejuvenescidos, renovados. A transformação do homem inteiro em homem inteiramente atua, pois, uma ampliação e um enriquecimento de conteúdo e de formas, efetivas e potenciais, de sua psiquê. Ocorrem novos conteúdos que aumentam seu tesouro vivencial. O meio homogêneo o orienta a receber a apropriar o novo desde o ponto de vista do conteúdo, e assim desenvolve simultaneamente sua capacidade receptiva, sua capacidade de reconhecer e usufruir como tais, novas formas objetivas, novas relações etc. (II, cap. X, p. 496)

Não se trata, no entanto, de ver na obra de Lukács um receituário, um cânone, de princípios que definem o modo como a arte deve ser feita, de buscar nela leis deterministas postas sob o formato de uma prescrição de elementos fixos que viabilizem julgar o que é arte ou o que não é arte. Em Lukács o reflexo estético cumpre função específica no quadro das atividades espirituais do homem: é a apreensão de um momento específico nesse processo de desdobramento de autoconsciência do gênero humano, que toma o homem inteiramente³, seus sentimentos, pensamentos, capacidades subjetivas, dilemas específicos, de forma a propiciar às individualidades a vivência de elementos essenciais da autoconsciência do gênero. Enfim: o papel da arte é contribuir para o homem elucidar a si mesmo, tomar consciência do que são os

² Vale aqui advertir para o uso que Lukács faz das categorias: *Partikularität* e *Besonderheit*, conforme ressaltei na nota do revisor da edição: Lukács, *A peculiaridade do estético*, vol. 1, Boitempo, 2023. “Ambas correspondem ao termo “particularidade” no português. Porém Lukács as utiliza em sentidos distintos. *Besonderheit* corresponde à categoria da tríade frequente na tradição filosófica “universalidade, particularidade e singularidade”, enquanto *Partikularität* possui o sentido de parte, de delimitado, ou mesmo de interesses particulares. Nessa última acepção, por exemplo, a *Partikularität* dos indivíduos, corresponde ao indivíduo isolado, preso a si mesmo, em sua cotidianidade. Conforme se poderá observar em suas formulações, há o contraponto formulado pelo autor, segundo o qual, por meio da arte o indivíduo pode se elevar de sua *Partikularität* à *Besonderheit* do gênero. Nesse sentido, *Partikularität* se distingue de *Besonderheit* tal como analisa Lukács no “capítulo 12 - A categoria da particularidade” (*Die Kategorie der Besonderheit*)”.

³ Definir homem inteiramente em distinção ao homem por inteiro.

indivíduos em determinados contextos sociais, em determinado momento histórico, como uma forma de autoesclarecimento, de autoconsciência, de auto elucidação, para, inclusive, permitir a apreensão dos próprios caminhos na humanidade, mediante a crítica da vida. O artista possui a genialidade de uma percepção ampla das questões humanas, é capaz de criar a forma adequada para colocar conteúdos humanos e subjetivos essenciais em evidência, é capaz de conferir a dação de forma objetiva para que os receptores sejam capazes de usufruir da evocação estética desse conteúdo.

Talvez a determinação aqui em tela possa se fazer mais bem compreensível por meio de um exemplo da literatura: tomemos a *Montanha mágica* de Thomas Mann, na descrição que o autor faz do personagem central de seu livro, Hans Castorp.

O homem não vive somente a sua vida individual; consciente ou inconscientemente participa também da vida de sua época e dos seus contemporâneos. Até mesmo uma pessoa inclinada a julgar absolutas e naturais as bases gerais e ultra-pessoais da sua existência, e que da idéia de criticá-las permaneça tão distante quanto o bom Hans Castorp - até uma pessoa assim pode facilmente sentir o seu bem-estar moral um tanto diminuído pelos defeitos inerentes a essas bases. O indivíduo pode visar numerosos objetivos pessoais, finalidades, esperanças, perspectivas, que lhe dêem o impulso para grandes esforços e elevadas atividades; mas, quando o elemento impessoal que o rodeia, quando o próprio tempo, não obstante toda a agitação exterior, carece no fundo de esperanças e perspectivas, quando se lhe revela como desesperador, desorientado e falto de saída, e responde com um silêncio vazio à pergunta que se faz consciente ou inconscientemente, mas em todo caso se faz, a pergunta pelo sentido supremo, ultra-pessoal e absoluto, de toda atividade e de todo esforço - então se tornará inevitável, justamente entre as naturezas mais retas, o efeito paralisador desse estado de coisas, e esse efeito será capaz de ir além do domínio da alma e da moral, e de afetar a própria parte física e orgânica do indivíduo. Para um homem se dispor a empreender uma obra que ultrapassa a medida das absolutas necessidades, sem que a época saiba uma resposta satisfatória à pergunta "Para quê?", é indispensável ou um isolamento moral e uma independência, como raras vezes se encontram e têm um quê heróico, ou então uma vitalidade muito robusta. Hans Castorp não possuía nem uma nem outra dessas qualidades, e portanto deve ser considerado medíocre, posto que num sentido inteiramente decoroso. (MANN, 2000, p. 47-8)⁴

O personagem singular encarna em si elementos essenciais do decurso histórico do campo de possíveis próprios aos processos sociais de individuação. Em Thomas Mann, as personagens do jesuíta proto-fascista Nafta e do racionalista italiano Setembrini são as expressões da irresolubilidade das tendências da burguesia alemã,

⁴ Esse mesmo trecho é citado por Lukács em seu livro *Thomas Mann e a tragédia dell'arte moderna*.

que se vê enredada entre o fascismo – em seu nascedouro mais evidente – e o democratismo racionalista. A indecisibilidade de Castorp entre as duas figuras, demonstra como a burguesia alemã não consegue resolver contraposições – ainda que reacionárias e irracionais – postas pelo representante do ideário fascista, destacando o próprio campo das condições objetivas sociais da Alemanha dos momentos que antecedem a Primeira Guerra Mundial. O personagem Hans Castorp, em sua vacilação entre as duas posições é a tipicidade do burguês alemão, refigura a mediocridade de determinação fundamentalmente social-objetiva – “o efeito paralisador desse estado de coisas” – que confere o campo das possibilidades para a formação das individualidades em seus acertos ou desacertos. É sempre o indivíduo mediante às determinações e circunstâncias de dada época – “elemento impessoal”, “o próprio tempo”, para usar as palavras de Mann.

Adentramos aqui na determinação do que vem a ser o conteúdo da configuração estética, porém para o correto entendimento, é preciso estabelecer algumas ressalvas. Quando falamos do conteúdo da arte como expressão do desenvolvimento da autoconsciência do ser social, não pretendemos afirmar que este deva ser compreendido como algo único, que se apresente do mesmo modo e com os mesmos sentidos nas formas distintas da arte. Não se pode confundir o sentido em geral da arte, sua função social precípua, com o conteúdo dado em cada obra de arte em particular. A expressão do desenvolvimento da autoconsciência da humanidade é um elemento próprio de cada arte em particular, porém refletem em sua singularidade formas específicas de conteúdos específicos dessa dimensão universal. Essa função geral da arte é inerente nos gêneros específicos da arte, e em cada um deles esse elemento geral se apresenta de maneira diferenciada.

Para lidar com esse problema, Lukács introduz a ideia de unidade dialética entre forma e conteúdo. Essa unidade característica presente em toda arte particular, é o pressuposto para compreender a categoria meio-homogêneo desenvolvida por Lukács ao longo de sua obra. Conforme já dissemos, a forma da evocação estética tem que ser capaz de tomar o indivíduo, evocar nele sentimentos, sensações, impressões, de modo a fazer com que se suscite nele as condições objetivas e subjetivas para apreender os elementos centrais da realidade social. A forma não é, pois, mero detalhe, é sempre a forma adequada capaz de trazer ao receptor a evocação precisa de determinado aspecto do desenvolvimento da autoconsciência humana. Cada uma das artes possui forma própria, que lhe é peculiar, e por meio dela torna-se expressão de

um conteúdo essencial da autoconsciência do gênero. Se o conteúdo da arte se determina pela tomada do homem inteiramente, seus sentimentos, emoções, vivências, pensamentos – conforme já destacado – a forma precisa ser capaz de evocar todas essas dimensões humanas e orientá-las para a apreensão dos conteúdos humanos essenciais.

Cada arte possui a forma e a matéria condizente da sensibilidade humana que lhe é própria, ela tem os seus próprios meios de apreensão da realidade. Vale lembrar aqui a origem grega do termo, *aesthesis*, que em tradução direta poderia ser vertido por "sensações", "sensibilidades". As formas das artes correspondem às capacidades sensoriais humanas, o que seria o mesmo que dizer que na pintura a sensibilidade volta-se para a visão, na música para a audição, ou mesmo na escultura em que se pode destacar a presença de dois elementos da sensorialidade – tal como sustenta Heder em seu livro *Plástica* – em que valoriza a sensorialidade tátil frente ao predomínio da visualidade.

Para Lukács: cada arte utiliza e prioriza sensações humanas específicas, e sempre o faz por meio da peculiaridade que lhe é própria. Esse movimento posto pelo reflexo estético da realidade consiste em um estreitamento peculiar da “orientação ao mundo externo”, de modo a permitir a concentração dessa [orientação] ao vivenciável por um sentido apenas ou, pelo menos, ao perceptível segundo um aspecto precisamente determinado”. Esse procedimento consiste na “suspensão das finalidades imediatamente práticas” e, assim, “possibilita a percepção de objetos de um modo que seria inacessível para o homem inteiro normal da cotidianidade” (Lukács, 1967b, II, p. 336-7).

O meio homogêneo constitui a peculiaridade dos reflexos estéticos: cada arte corresponde a um meio homogêneo próprio, que constitui modos distintos de apreensão do mundo, cujo objetivo central é *reduzir para intensificar*. O meio homogêneo da arte visa retirar aquilo que não é essencial, o conjunto extremamente diversificado de fatos e fenômenos da realidade, para reduzir a apreensão dessa realidade a alguns traços específicos, porém centrais da relação do homem com seu mundo. Em termos diretos, através do meio homogêneo reduz-se a realidade aos aspectos essenciais, impossibilitados de serem percebidos na diversidade fenomênica das manifestações da vida cotidiana; elimina-se, desse modo, os elementos contingentes que permeiam a cotidianidade dos indivíduos para assim tornar possível pôr em evidência aspectos da vida humana que de fato importam, tanto no que diz

respeito às determinantes que formam o campo de possíveis para os processos formativos da individuação, quanto na trajetória humana de seu autoengendramento.

Podemos exemplificar tal aspecto com a música, em que a apreensão da realidade quer capturar o mundo a partir dos sons, do ritmo, das escalas melódicas, deixando outros traços da realidade de lado. Entretanto, ao promover a suspensão de certos aspectos da realidade cotidiana, intensifica-se, a partir das sensações, traços humanamente fundamentais dessa realidade. Lukács refere uma comparação bem simples para elucidar essa determinação: é como na vida, em que fechamos os olhos para conferir maior atenção aos sons que precisam ser evidenciados.

Aqui temos os elementos necessários para retomar a questão da qual partimos: a arte em geral existe, no entanto, nunca como uma dimensão extrínseca às artes particulares. Trata-se da inerência dos traços gerais da arte em cada arte particular. Nesse sentido, se voltarmos ao já referido o mito da caverna platônica, por meio do qual se consideraria que as artes particulares participam do universal, de uma arte em geral, chegaríamos à afirmação de que seus conteúdos se encontram fora das formas particulares de sua expressão. Tal proposição entraria em choque com a determinação da unidade dialética entre forma e conteúdo, pois, se a forma é expressão de um conteúdo extrínseco a uma dada arte, se teria a separação de forma e conteúdo. Não se trataria da condição necessária da arte, que enquanto unidade dialética implicaria a presença de um conteúdo intrínseco a ela mesma, à forma específica de seu meio homogêneo.

Desse modo, para sintetizar o que tratamos até esse momento, podemos dizer que a identidade sujeito-objeto, a unidade dialética de forma e conteúdo, alienação e retrocaptação, são os elementos da arte em geral que se apresentam nas formas particulares da arte como inerência. No que tange ao problema central que propusemos abordar nessa sintética exposição, deve-se perceber que esses elementos sempre se dão de formas distintas em cada meio homogêneo, mas são princípios e relações categoriais que se encontram inerentes a cada uma das expressões da arte. Cada meio homogêneo possui uma matéria que lhe é própria. Cada arte captura a seu modo, a partir da matéria e da sensibilidade que lhe é própria, traços dessa realidade no intuito de enfatizá-los. Em resumo, não se reduzem à arte em geral, mas esses elementos da arte, esses traços em comum, são inerentes a cada arte em particular. Toda arte contém, nessa medida, esses três elementos como mediações constitutivas da peculiaridade de seu meio homogêneo. Essas categorias, esses pares categoriais,

determinam a peculiaridade do objeto estético.

Para elucidar de maneira mais clara as determinações aqui feitas, vale, conforme o faz Lukács, recorrer às reflexões de Lessing, ao conjunto de textos sintetizados no livro *Laocoonte ou as fronteiras da pintura e da poesia*. Ele tem a vantagem de tratar diretamente do problema aqui em tela: a forma peculiar, a diferença específica de tratamento de uma mesma temática, por gêneros da arte distintos. No caso, o autor alemão se reporta à escultura descoberta no século XV de Laocoonte (figura abaixo) no intuito de demonstrar conteúdos distintos que ela apresenta em relação à narrativa literária sobre o mesmo personagem, tal como presente no livro de Virgílio, *Eneida*.



O centro de ambas as representações – escultura e literatura – é o papel de Laocoonte nos desfechos da guerra de Troia, em que o “antiste Laocoonte” se vê impedido – em função do ataque de duas serpentes enviados por Poseidon [Netuno] – de advertir aos seus compatriotas da armadilha do cavalo de madeira presenteado pelos aqueus.

A escultura se reporta precisamente ao momento do ataque. Ao analisar a escultura Lessing destaca que o rosto de Laocoonte é a expressão de um sofrimento, mas não aquele provocado pela mordida desferida pela serpente; se tal, a receptividade do fruidor manter-se-ia presa à imediaticidade desse momento, ou seja, à cobra que morde, à dor corporal e a expressão da dor. Na medida em que se restringisse à expressão de horror diante do acometimento físico, a tendência seria fazer, adverte Lessing, com que as pessoas se distanciem dessa figuração artística, o horror da cena faria com que o receptor afastasse o olhar, inviabilizando a fruição estética. Para o pensador alemão, o rosto exprime sofrimento muito mais dor pelo destino do profeta; um sofrimento ante um destino inexorável; a punição de um deus

– Netuno – que dita os rumos da história em tela, e à incapacidade do visionário de agir nos rumos dos acontecimentos vividos por seu povo. Em suma, temos aqui uma questão frequente nos gregos: até que pontos somos senhores de nosso próprio destino.

Na medida em que a face figurada passa a expressar sentimentos que não se fixam no momento do bote desferido pela serpente, mas implica a expressão facial e corporal que remete para além desse ato contido em si mesmo, a obra – ainda que estática em sua materialidade imediata – contém movimento, ou seja, a estátua não se reduz a uma mera representação imediata, mas evoca sentimentos e sentidos propriamente humanos, permite a processualidade da fruição estética, e desse modo, viabiliza a evocação que remete o receptor para além do fato imediato: ela gera movimento.

Conforme destaca Lessing na representação da escultura de Laocoonte não encontramos um grito terrível provocado pela dor física, pois

a abertura da boca não o permite: trata-se muito mais de um gemido medroso e oprimido... A dor do corpo e a grandeza da alma são distribuídas, e como que balanceadas, por toda a construção da figura com a mesma força. Laocoonte sofre, mas ele sofre como o Filoctetes de Sófocles: sua miséria penetra até a nossa alma; mas nós desejaríamos poder suportar a miséria como esse grande homem. (Lessing, 2011, p. 85)

A eloquente análise de Lessing possui a vantagem de, ao mesmo tempo em que destaca a presença do movimento na representação, também destaca os conteúdos humanos empreendidos na forma da escultura. Se se limitasse à dor, a figuração se prenderia a um simples detalhe fenomênico da vida; porém, ao remeter aos atributos da espiritualidade do homem, a “pedra ganha vida”, evoca pela sua forma movimento na interioridade do receptor, põe à luz a presença da subjetividade que conforma junto ao objeto estético os sentidos humanos necessários à fruição da obra.

A grandiosidade de uma obra do ponto de vista das artes plásticas consiste em ser capaz de mesmo sendo um objeto estático representar uma categoria da própria realidade, a temporalidade, contudo sob a forma da transformação categorial na refiguração mimética; não como tempo, mas como "quase-tempo". Vê-se na configuração estética a transformação da categoria da realidade. É preciso na escultura figurar um instante da natureza que implique em sua forma a evocação de uma constante mudança. Na escultura, assim como na pintura, o instante único da figuração se coloca em uma duração imutável, porém essa duração deve permitir a contemplação

de algo que possa ser apreendido como transitório. A ausência do tempo – do movimento, de um antes e depois – significaria a deformação da própria obra, uma vez que é componente ineliminável da realidade. Sua ausência, implica uma representação fetichizada, incapaz de dizer do mundo, uma vez que elimina categorias essenciais da própria realidade. No quase-tempo da “duração imutável” está presente o elemento da identidade sujeito-objeto, pelo qual põe no estático a presença estética do “antes e do depois”.⁵

Prosseguindo nas considerações de Lessing a propósito do tema, cabe referir a comparação que o autor faz da estátua de Laocoonte com a narrativa literária presente na *Eneida* de Virgílio. Na obra de Virgílio encontra-se igualmente presente a figura de Laocoonte enquanto personagem histórica da guerra de Troia; porém, na *Eneida*, o meio homogêneo é outro, a literatura possui formas estéticas e mediações categoriais distintas daquelas que são peculiares às configurações de uma escultura. Eis a passagem:

[...] O par medonho
Marchando a Laocoon, primeiro os corpos
Dos dois filhinhos abrange e enreda,
Morde-os e come as descosidas carnes:
E o pai que armado ocorre, ei-las saltando,
Atam-no em largas voltas; e enroscadas
Duas vezes à cintura, ao colo duas,
O enlaçam todo os escamosos dorsos,
E por cima dos pescoços lhe sobejam.
De baba e atro veneno untada a faixa,
Ele em rincar os nós co'as mãos forceja.
E o horrendo bramido aturde os ares:
Qual muge a rés ferida ao fugir d'ara,
Da cervia sacudindo o golpe incerto.
(*Eneida*, Livro II, 217-230)

É também Lessing quem desvela o caráter próprio do meio homogêneo peculiar da literatura. Ao referir *Eneida* de Virgílio, demonstra como a forma própria à essa arte específica implica conteúdos de ordem distinta:

O Laocoonte de Virgílio grita, mas esse Laocoonte que grita é justamente aquele que nós já conhecemos e amamos como o patriota mais cordato e o pai mais afetuoso. Nós vinculamos seu grito não ao seu caráter, mas, antes apenas ao seu sofrimento insuportável. Apenas esse último nós ouvimos no seu grito, e o poeta pode torná-lo sensível

⁵ Assim como no caso do *quase-tempo*, Lukács trata da transformação do *espaço* em *quase-espaço*. Como no caso da música, em que o espaço não pode se apresentar de maneira direta. A espacialidade nessa expressão artística se daria pela *justaposição* das notas musicais, uma vez que a apreensão de uma nota implica as notas anteriores e posteriores, a frase musical, o complexo inteiro da obra, como elementos necessários para a compreensão do sentido estético. (Cf. Lukács, 1967b, II, p. 402.)

graças a esse grito. (Lessing, 2011, p. 108)

O antes e depois da narrativa, passíveis de serem postos de maneira direta no curso da exposição, confere, por meio da peculiaridade do tempo na literatura, conteúdo específico próprio à forma específica de seu meio homogêneo. As dores sozinhas não seriam capazes de suscitar a compaixão pelo destino funesto de Laocoonte, uniu-se a outros males, esses em seu conjunto conferem o “traço tão melancólico” capaz de conduzir à superação da simples imagem do bote da serpente. A ênfase e o prolongamento na ideia da dor corporal conjugam-se com as circunstâncias da história, a escolha da descrição da ferida confere a evocação adequada para expressar o elemento subjetivo diante da tragédia posta pelo enredo do texto, a dramaticidade da dor física compõe como fonte evocativa decisiva a expressividade necessária para o conteúdo humano a que se propõe apresentar.

Na literatura se torna possível fixar na narrativa a menção direta ao horror, a ela é concedido narrar todo o momento da dor provocada pelo bote da serpente sem que isso deforme o elemento necessário da evocação estética. O sentimento da dor, o momento exato do sofrimento desferido pela mordida pode ser referido mesmo em detalhes, pois no caso da literatura, a configuração permite o movimento temporal, permite a sequência figurativa que leva de um momento a outro. Nesse caso, o próprio movimento que intercala e confere o sentido na passagem de um instante a outro, contém os elementos que trazem nas evocações de uma imagem a outra o conteúdo humanamente configurado na obra. A forma contém em si o elemento da temporalidade. O conteúdo é expressão na forma peculiar do tempo que permite a expressão direta do conteúdo ressaltado na figuração. O sentido humano para além da dor física pode ser expresso, e a própria narrativa da dor corporal compõe como elemento necessário o conteúdo figurado na cena. Esse é capaz de ser expressão do destino humano em conformidade ao desdobramento da autoconsciência do gênero.

Se, conforme adverte Lessing, o Laocoonte da escultura fixasse esse momento da dor física, a configuração perderia seu caráter evocador, causando no receptor a mera aversão – o desvio do olhar – mediante o horror retratado. O sofrimento físico, nesse caso, implicaria uma imagem estanque, significaria a ausência do quase-tempo, inviabilizando a forma esteticamente adequada para a expressão do conteúdo – ou, em outros termos, seu conteúdo se limitaria à mera descrição da dor corporal, reduzindo à expressividade de simples fenômenos contingentes, não essenciais, da vida. Na literatura, por sua vez, o instante da narrativa induz o curso para a ação futura.

Passado, presente, futuro se unem na composição do conteúdo expresso sobre a forma desse movimento: o momento evidenciado, precede desdobramentos posteriores, o conteúdo se manifesta na narrativa que leva de um momento a outro.

Em suma, se na escultura temos o quase-tempo, na literatura é possível a temporalidade posta de modo mais direto, o passado, a ação presente, o futuro; o tempo transcorre na narrativa da literatura; não se trata, nesse caso, da transformação da categoria do tempo para o quase-tempo; ali a temporalidade adquire forma distinta.

Para ir além do *Laocoonte* de Lessing, podemos referir a famosa estátua de *Davi*, de Michelangelo, em que se figuram elementos que exemplificam essa mesma dimensão do movimento no estático. Considerando, de maneira imediata, no que tange à materialidade do objeto, não existe movimento propriamente dito, trata-se de uma formação inscrita em um bloco de pedra concretamente estanque. Contudo, enquanto figuração estética, o movimento está posto sob a forma do quase-tempo. Michelangelo em sua figuração genial, remete à interioridade de Davi.



A representação não visa o momento da ação da luta com Golias, não é a cena da batalha que se encontra representado na escultura. São os momentos que antecedem a luta, em que Davi se volta para a sua interioridade e expressa a própria incerteza frente à batalha que está por vir. A forma estanque da pedra talhada pelas mãos do artista comporta no plano estético o movimento, o quase-tempo, na medida em que evoca elementos que remetem à dimensão da interioridade do receptor. A representação não restringe o personagem à condição de uma figuração estática, mas gera no indivíduo receptor, no âmbito da fruição estética, o movimento; evoca o antes e depois sob a forma estética do quase-tempo. E a interioridade para a qual a obra

remete implica que o receptor se move a partir da evocação posta pela interioridade contida na forma estética, seja pela expressão facial, pela postura corporal, seja pela exemplaridade que a narrativa possui na história humana. Ao remeter à interioridade que se encontra na iminência da ação externa no mundo – à condição objetiva que induz a reação subjetiva frente à ação a ser empreendida – a obra põe em movimento os aspectos subjetivos do receptor, desafiado em sua interioridade pela forma objetiva de uma representação que contém em si conteúdos humanos essenciais. Desse modo, na identidade sujeito-objeto, dá-se a superação do imediatamente aparente – da matéria estática impressa na pedra – permitindo a presença na forma – que é do ponto de vista estético imediatamente conteúdo – do movimento, do tempo. O quase-tempo se expressa na superação da estaticidade, implica, pois, a passagem de um antes para o depois que se manifesta como peculiaridade do reflexo estético. O reflexo estético não é matéria sobre a qual incide a ação da forma evocativa, mas expressão da unidade sujeito-objeto, em cuja forma se encontra o conteúdo sempre em relação ineliminável com a subjetividade do criador-receptor. Um objeto somente pode ter sentido estético mediante a unidade do complexo subjetivo-objetivo posto em determinação de reflexão.

Para insistir um pouco mais nas considerações sobre a literatura, vale mencionar outro aspecto peculiar apontado por Lukács em relação à especificidade de seu meio homogêneo: no caso das obras literárias, outra categoria específica a torna distinta da escultura, da pintura etc., uma vez que nessa última ela não seria possível a visualidade ou descrição imediata da figuração, nela temos o elemento chave da *objetividade indeterminada*. Na pintura e na escultura a imagem diretamente representada, posta diretamente diante dos olhos, confere à figuração aspectos bem determinados dos traços formais-materiais do objeto, assim, pormenores do representado se colocam diretamente diante da visão do receptor. Na literatura, por sua vez, a visualidade não se mostra presente, a narrativa remete de maneira mais direta à imaginação do leitor.

Tomemos o caso de Helena, na tragédia grega, para ilustrar o problema aqui em tela. Para a literatura é fundamental que haja uma objetividade indeterminada para que se possa expressar de maneira adequada o atributo de sua beleza. Eis o pressuposto para que haja a evocação: se a obra literária se submete à descrição em detalhes da beleza de Helena, o receptor, acaba por se render a uma imagem que pode vir a não corresponder ao impacto abstrato e indeterminado da beleza da figuração, na medida em que a descrição minuciosa levaria a determinações que

poderiam ser questionadas em seu ímpeto descritivo, tornando-a uma forma que não permitiria a figuração da dimensão evocativa da suprema beleza. Se se apresentar a beleza de Helena figurada quase que de maneira diretamente visual, provavelmente a imagem representada poderia desembocar para o receptor a seguinte percepção: ela não é tão bela quanto eu imaginava. Os limites da pintura e da escultura estariam dados, nesse caso em particular. Mas se, como no caso da *Ilíada* de Homero, se coloca em outros termos, por exemplo: "Helena é tão bela, que gera guerras entre povos", torna-se possível ao receptor capturar, pela sua própria imaginação posta pela indeterminação abstrata do belo, vivenciar dimensão da beleza de Helena dadas pelas figurações das consequências que o belo provoca no entorno descrito na narrativa literária.

Para nos atermos aos argumentos do pensador húngaro, vale remeter à especificidade comparativa traçada entre a pintura e a literatura:

um objeto da literatura que na pintura teria que aparecer com todas as peculiaridades de sua existência imediata, coisal, sensível, se converte literariamente em mero elemento de uma ação determinada. Isso significa, antes de tudo que os objetos não podem apresentar-se em literatura em seu simples em-si, senão como mediações objetivas das relações humanas, das ações que as realizam... (Lukács, 1967b, II, 408)

Se na literatura os elementos próprios do meio homogêneo da pintura se fizerem presentes, ou seja, se se optar pela descrição das "peculiaridades de sua existência imediata, coisal, sensível" teríamos a deformação do meio peculiar dessa arte, ela se converteria em "simples expressão literária sob a forma de mero elemento de ação determinada". Em outros termos, o meio próprio da literatura impõe "figurações postas como mediações objetivas das relações humanas", para tanto os excessos descritivos devem ser evitados, prevalecendo a forma necessária da fruição estética como objetividade indeterminada. A descrição conduz o indivíduo à compreensão cognitiva do fato descrito, a indeterminação, por sua vez, o traz para dentro da obra, exigindo dele o comprometimento – por meio de sentimentos, emoções, pensamentos, sensações – para a conformação da narrativa, trazendo o leitor para dentro da própria representação. O leitor não se encontra passivo frente ao meramente descritivo. A obra o toma em sua interioridade, o conduz para o interior da narrativa, na medida em que ele é partícipe da evocação pretendida. Dá-se, assim, o elemento decisivo do objeto estético como identidade sujeito-objeto.

Dentre aos elementos próprios da literatura, a objetividade indeterminada

constitui elemento decisivo, o meio próprio específico, peculiar da forma literária. Conteúdo e forma aparecem em relação de unidade dialética. Se se adota o princípio da descritividade minuciosa na figuração, a literatura perde sua especificidade, pois a forma exageradamente descritiva inviabilizaria a expressão do conteúdo próprio e possível à peculiaridade dessa representação. Haveria, se podemos colocar de modo simples o problema, o contrabando do princípio evocativo de outra forma estética para a dimensão formal alheia à especificidade da literatura – por exemplo, tomar meios próprios da escultura ou da pintura em que a imagem aparece como conformação diretamente presentificada para o receptor. Nesse sentido, a obra perderia seus elementos propriamente estéticos.

Esse é o caso, por exemplo, do naturalismo típico de Emile Zola, em uma cena de *Germinal*. Vale aqui a longa citação para demonstrar o problema acentuado por Lukács, no que diz respeito às deformações da forma quando as categorias próprias do meio homogêneo são transgredidas em suas peculiaridades.

Quando Etienne Lantier mata Chaval em meio a um acidente na mina, a rivalidade entre eles, a destruição da felicidade de Etienne por Chaval, teria sido uma motivação suficiente para a ação. Mas o fato de Zola usar o alcoolismo hereditário de Etienne como motivo decisivo transforma a tragédia em um caso exemplar de patologia por meio da superdeterminação. Desde então, a literatura tem sido repleta dessas hipermotivações e superdeterminações da objetividade poética. Quando dizemos que isso destrói a esbeltez da linha artística, estamos nos expressando de maneira unilateralmente formal. A falta dessa esbeltez se deve ao fato de que os escritores perderam a visão poética desfetichizadora que abrange toda a vida e que, portanto, incluem nos princípios ordenadores decisivos dos mundos de suas obras determinações que pertencem aos preconceitos fetichistas de seu tempo - como a onipotência da herança patológica no caso de Zola - e inibem ou até mesmo impedem uma modelagem artística consistente do mundo refletido até o fim. Esses preconceitos fetichizadores são, naturalmente, diferentes de acordo com as épocas; na época de seu domínio e difusão geral, eles são de fato usados como substitutos da conformação artística, porque sua mera presença dá origem a ilusões de determinação estética que muitas vezes não existe. Mas, mais ou menos rapidamente, outros fetiches passam a se destacar, e a "grande" ou "vanguardista" arte de ontem é hoje rígida, morta e vazia. Naturalmente, o extremo oposto é igualmente prejudicial. (Lukács, 1967b, II, p. 413)

Não é o caso, no contexto dessa exposição, de aprofundar as considerações decisivas feitas por nosso autor, porém cabe chamar a atenção para a presença dos elementos distintos do meio homogêneo da literatura, em que a narrativa se orienta por critérios alheios, aqui salientados, em tom irônico, como uma descritividade hiperdimensionada própria de um “manual de patologia”. A forma descritiva de

fenômenos justificatórios, inibe a imaginação do leitor, o colocam como mero expectador passivo da série autoexplicativa da causalidade descritiva de fatos que justificam a ação e a interação dos personagens. O descritivo, algo válido no reflexo da ciência por exemplo, é aqui causa da fetichização que deforma o caráter propriamente evocativo da obra.

A literatura comporta, portanto, uma forma própria de reflexo. Somente ela pode apresentar, em um modo peculiar de reflexo, o elemento da realidade posto em seus aspectos essenciais. Em outras palavras, retomando as análises de Lessing, jamais a literatura pode dizer de Laocoonte o que é expresso na configuração própria da escultura; elas falam da realidade, mas dizem essa realidade a partir de traços específicos correspondentes à forma que lhes são próprias. A pintura em que se representa o retrato de Helena, seria incapaz de dar a dimensão da beleza abstrata, necessária para a correta indeterminação da evocação pretendida com a menção ao impacto que tal atributo provoca nas mediações objetivas das relações humanas postas em evidência na obra literária.

Sobre a transformação das categorias no âmbito do reflexo estético, resta ainda aspectos importantes a serem salientados. Não apenas a categoria tempo, sofre uma transformação na obra estética, ou seja, o quase-tempo como dação de forma específica da dimensão temporal efetivamente presente em toda realidade, mas igualmente, no caso das categorias modais, por exemplo, verifica-se tal alteração. A contingência, isto é, o acaso, está presente na ordem fenomênica do mundo, é um fato elementar da vida. Contudo, no reflexo peculiar de uma obra estética, o acaso nunca é um acaso propriamente dito, nunca se reduz a ser mera casualidade. Ele recebe no contexto da obra o caráter de elemento decisivo da expressividade de determinado conteúdo essencial para o qual o autor pretende dar relevância. Lukács se vale do exemplo de Tolstói, refere a famosa obra *Guerra e paz*, em especial à cena em que príncipe André, em virtude de um ferimento de guerra é conduzido à enfermaria; por mero “acaso” – e as aspas aqui são mais do que necessárias –, André encontra o seu grande inimigo, aquele que almejava matar. Ele assiste à amputação da perna de seu inimigo, presencia as dores horrendas da situação em que ele se encontrava. Ao ver seu inimigo, nas condições deploráveis, e em meio às próprias vivências internas que o personagem André se encontrava no contexto da narrativa, o desejo de vingança se arrefece. Este momento, que cumpre no enredo o papel de um acontecimento de mero acaso – ou seja, o encontro inesperado em uma enfermaria – possui grande

importância na narrativa, salienta um aspecto fundamental que consiste na mudança espiritual do personagem central – príncipe André. No exemplo recolhido da obra de Tolstói, o acaso funciona como um mecanismo necessário para expressar essa mudança da espiritualidade do personagem, a contingência desse encontro é elemento decisivo para salientar aspectos essenciais da humanidade posta na figuração da pessoa de André.

Todo acaso, ou a presença figurada da dimensão fenomênica da vida, é na obra estética componente expressiva da essência. Na obra de arte o fenômeno é imediatamente essência, a forma descritiva de um simples acaso, de algo que na vida cotidiana pode ser entendido como mero fenômeno, compõe a dação de forma necessária para a expressão do conteúdo essencial ao qual se quer dar a devida ênfase. A transformação categorial própria da dimensão estética faz com que a aparência seja ao mesmo tempo essência.

De tudo o que aqui foi tratado, pode-se concluir: quando se fala de inerência dos traços gerais do estético em cada meio homogêneo dos gêneros artísticos, busca-se traçar em termos pormenorizados a descrição rigorosa do sistema das mediações categoriais da arte. Eis os aspectos fundamentais que nos reconduzem à necessária resolução do problema apresentado no início desse artigo: cada arte possui peculiaridades próprias, no entanto, elas contêm em si mesmas elementos gerais que definem a arte enquanto tal; em suma, os princípios gerais da arte são inerentes às artes particulares. Os elementos gerais são descritos como princípios constitutivos inerentes a cada arte em particular aqui apresentados como: a unidade dialética conteúdo-forma, a relação imediata entre essência-aparência, a alienação-retrocaptação, a dimensão do sujeito-objeto idêntico da obra estética. Contudo, cada uma dessas artes possui os seus elementos próprios, apresenta o seu meio homogêneo própria. Peculiaridade de cada meio homogêneo implica, no que diz respeito à caracterização geral do estético, a descontinuidade na continuidade; é o descontínuo (a diferença específica) que apresenta uma continuidade que atravessa todas as formas peculiares das artes.

Tal determinação não é de modo algum simples detalhe teórico o que se expressa nas determinações lukácsianas. Se fosse o contrário, ou seja, cada arte fosse apenas a representação específica de conteúdo universalizante da arte em geral, se chegaria ao resultado de cada uma delas seria tão somente a expressão singular de um mesmo conteúdo extrínseco às suas formas particulares. Isso a aproximaria daquilo

que Lukács designa como alegoria, em que a imagem é a expressão imagética de um conceito. Nosso autor demonstra tal deformidade da alegoria na arte por meio da referência direta a Goethe:

A alegoria transforma o fenômeno em conceito, o conceito em imagem, mas de tal modo que o conceito se mantenha e permaneça sempre limitado e completo na imagem, para que possa ser contemplado como tal conceito. Goethe *apud* Lukács, 1967b, II, 63)

O conteúdo é dado pelo conceito, ou seja, algo extrínseco à imagem. Por via de consequência a forma teria o conteúdo configurado como algo extrínseco a ela mesma. Seria mera representante de um conteúdo extrínseco a ela. A forma não se explica por si mesma, mas é a remissão a algo que, por origem, encontra-se fora dela.

Em contrapartida, para Lukács, cada arte em sua peculiaridade, enquanto unidade dialética entre forma e conteúdo, através do sistema categorial que põe a peculiaridade de seu meio homogêneo, teria a capacidade de salientar aspectos específicos da realidade humana, o meio homogêneo apreenderia aspectos essenciais específicos da vida, sendo que, o que é possível para uma arte figurar diferencia-se radicalmente das possibilidades presentes em outra – pois a forma constitui uma unidade dialética com o conteúdo. Se retornarmos ao exemplo de Lessing, aqui exaustivamente referido, poderíamos dizer: embora na *Eneida* e na escultura a personagem Laocoonte seja a figura central, o conteúdo evocativo em suas distintas representações remete a conteúdos distintos. O que uma pode dizer a respeito da realidade, o conteúdo humano posto por ela em evidência é completamente distinto daquele presente em outra arte. O meio homogêneo captura em sua peculiaridade conteúdos essenciais que somente podem ser postos em evidência no reflexo peculiar de dada arte. O que a música, por exemplo, põe como conteúdo essencial para o homem, é completamente distinto daquele que se encontra presentes na arquitetura. Cada arte salienta pela sua forma conteúdos específicos da realidade, o que uma pode dizer e apreender em sua forma, difere da evocação dos outros gêneros da arte.

Por fim, não seria possível concluir as considerações apresentadas nesse artigo, sem referir ao papel decisivo trazido à discussão em toda essa análise do sistema das mediações categoriais exaustivamente trabalhados por Lukács: a arte, em última instância, é a “crítica da vida”. A função da arte, em última instância, é exortar ao indivíduo de que “é preciso mudar de vida”. A arte pretende provocar

uma sacudida tal da subjetividade do receptor que suas paixões vitalmente ativas cobrem novos conteúdos, uma nova direção e, assim purificadas, se convertam em base anímica de disposições virtuosas. (Idem, p. 508)

Essa sacudida tem efeito catártico importante:

No imediato [da fruição] se mescla a comoção do receptor pelo novo que desencadeia em cada obra individual um sentimento concomitante negativo, um pesar, uma espécie de vergonha por não haver percebido nunca na realidade, na própria vida, o que tão naturalmente se oferece na conformação artística. (idem, 507)

A criação artística é o *descobimento do núcleo da vida*. O objeto estético objetiva causar no indivíduo sensações, emoções, sentimentos, percepções do mundo que o retirem do seu ensimesmamento, de sua *Partikularität*. Quer suplantando a condição do indivíduo preso em si mesmo, para a partir da vivência da forma – que é de imediato conteúdo – elevar a subjetividade a patamares e elementos mais decisivos do destino humano, conduzir um reflexo da realidade nessa consciência que remeta às dimensões da subjetividade humana condizentes aos desdobramentos da autoconsciência do gênero em seus processos históricos. Se a subjetividade transparece de maneira autêntica na obra de arte, não o faz como mera evocação de uma subjetividade que se reduz a si mesma, ao invés, ela remete a questões de uma subjetividade alcançada a patamares superiores, própria da universalidade da questão humana ali figurada.

Conforme adverti no início, a ideia dessa exposição não foi de modo algum simplificar a obra do autor, pelo contrário, teve a intenção clara de fazer a advertência, mais do que necessária, para a complexidade da obra de Lukács. Nunca com a intenção de gerar desânimo aos leitores, mas destacar a importância decisiva desse escrito tardio do pensador magiar. Sabemos que “todo começo é difícil”, porém trilhar o caminho da complexidade de livros e de temas, tem compensações importantes na medida em que nos leva a uma posição de maior rigor frente a questões decisivas da humanidade.

Bibliografia

- FORTES, Ronaldo; “O caráter libertador da arte na estética de Lukács”; In NACIF, C; ZANATTA, I.; *Introdução à estética de Lukács*; Rio de Janeiro, 7 Letras, 2019.
- LESSING, Gotthold Ephraim; *Laocoonte ou as fronteiras da pintura e da poesia*; Trad. Márcio Seligmann Silva; São Paulo: Iluminuras, 2011.
- LUKÁCS, György; *Die Eigenart des Ästhetischen* - Band I, II; Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1987.
- _____. Estética - Tomo I; Barcelona, Grijalbo, 1967a.
- _____. Estética - Tomo II; Barcelona, Grijalbo, 1967b.
- _____. *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna*; trad. Giorgio Dolfini; Milano: SE,

2005.
MANN, Thomas; *A montanha mágica*; trad. Herbert Caro; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000 (2ª.ed),
VIRGÍLIO; *Eneida*; trad. Odorico Mendes; Cotia/SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora da Unicamp, 2005.

Como citar:

FORTES, Ronaldo Vielmi. Das formas particulares do meio homogêneo à inerência das categorias gerais da arte. *Verinotio*, Rio das Ostras, v. 29, n. 2, pp. 269-296; jul.-dez., 2024.