

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

JUAREZ TORRES DUAYER

Lukács e a arquitetura

Tese de Doutorado em Ciências Sociais
apresentada ao Departamento de Sociologia do
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de Campinas, sob
orientação da Profa. Dra. Walquiria G. D.
Rego.

Este exemplar corresponde a versão final
da dissertação defendida e aprovada pela Comissão
Julgadora em data 18/11/2003

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Walquiria Gertrudes Domingues Leão Rego

Prof. Dr. Carlos Nelson Coutinho

Prof. Dr. Marcelo Ridenti

Prof. Dr. José Paulo Netto

Prof. Dr. Ricardo Antunes

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

Duayer, Juarez Torres
D 85 L Lukács e a arquitetura / Juarez Torres Duayer. - - Campinas, SP:
[s.n.], 2003.

Orientador: Walquiria Gertrudes Domingues Leão Rego.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Lukács, Gyorgy, 1885-1971. 2. Estética. 3. Arquitetura. 4.
Estética arquitetônica. I. Rego, Walquiria Gertrudes Domingues
Leão. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Agradecimentos

UFF – Universidade Federal Fluminense
UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas
CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

Resumo

Em sua *Estética*, síntese e resultado de um projeto de quase cinco décadas destinado a caracterizar o que considerava ser o lugar da arte e do comportamento estético na totalidade das atividades humanas, Lukács, dedicou, no quarto e último volume da obra, um capítulo próprio destinado ao estudo da arquitetura, que considerava ser, além da música, o outro caso especial de reflexo da realidade nas artes.

Em função da peculiaridade de seu modo de refletir a realidade e do caráter coletivo de sua mimese estética, para o autor, a arquitetura, ao contrário das demais artes, foi a única a não experimentar nos últimos séculos nenhum tipo de florescimento, e apresenta, com o desenvolvimento do capitalismo, desde o Renascimento, os fenômenos decadentes que a levaram ao beco sem saída em que se encontra nos dias de hoje.

Para Lukács, os fenômenos arquitetônicos decadentes se tornam ainda mais agudos na fase do capitalismo tardio e atingem suas expressões mais contundentes na moderna arquitetura sob a influência da Bauhaus, cuja simplicidade e cientificidade conscientemente desantropomorfizadoras e (como arte), inumanas, figuram cabalmente, através de seu tecnicismo, o vazio e a pobreza da vida capitalista.

Se em Marx, a produção capitalista é hostil à arte, em Lukács, ela representa para a arquitetura a decadência de sua missão social e a sua quase destruição como arte.

Abstract

Lukács's *Aesthetics* might be seen as the synthetic product of a project of almost four decades aimed at characterizing that which he regarded to be the locus of the art and of the aesthetic practice, in the totality of human activities. In the fourth and last volume of this massive work there is a proper chapter focused on the study of architecture, which Lukács acknowledged alongside music the other particular case of the reflection of reality in the arts.

According to Lukács, because the specific way in which it reflects reality and the collective character of its aesthetic mimesis, architecture was the sole art form that did not flourish in the late centuries and that manifests since the Renaissance, with the capitalist development, the decadent phenomena that led it to the blind alley in which it finds itself nowadays.

The decadent architectonic phenomena become for him still more intense in late capitalism and reach in the modern architecture under the Bauhaus's influence their most unambiguous expressions. The simplicity and scientificity of modern architecture, consciously disanthropomorphizing and inhuman (as art), fully depicts the emptiness and the poverty of capitalist life by means of its technicism.

If in Marx the capitalist production is hostile towards art, in Lukács it represents the decadence of the architecture's social mission and almost its destruction as art.

Sumário

1.	Introdução	1
2.	A Estética de Lukács	7
3.	A Arquitetura na Estética	19
3.1.	As concepções arquitetônicas do idealismo	19
3.2.	A gênese do espaço arquitetônico (estético)	28
3.3.	A mimese arquitetônica	40
3.3.1.	A duplicidade mimética da arquitetura	59
3.4.	O desenvolvimento desigual e fenômenos decadentes da arquitetura	85
4.	Autenticidade e Páthos na arquitetura	105
5.	A arquitetura e a decadência ideológica	123
6.	A arquitetura moderna na <i>Estética</i>	139
7.	Conclusão	161
8.	Bibliografia	167
9.	Anexo: Índice da Estética	173

1. Introdução

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

“O dia em que a vida for mais humana, mais solidária, aí sim os prédios vão ter um feitio diferente” (Oscar Niemeyer).

Em se tratando de Georg Lukács (1885-1971), o exame de sua obra representa sempre um enorme desafio. E não apenas por sua extensão e complexidade. Se de um lado é possível apontar as controvérsias em torno das relações entre a sua produção intelectual e trajetória política como uma das questões mais diretamente envolvidas com os problemas de sua recepção, de outro, é fato também que elas se intensificam especialmente a partir dos anos trinta, não por acaso, o período em que o autor atinge a maturidade de sua compreensão do marxismo.¹

¹ Estas controvérsias dizem respeito sobretudo às relações de Lukács com o stalinismo mas também as suas críticas contra o modernismo e as vanguardas literárias principalmente por ocasião do famoso debate sobre o expressionismo ocorrido nos anos trinta. Sobre a *“atitude estruturalmente anti-stalinista”* de Lukács ver Tertulian, Nicolas; “Lukács e o stalinismo” in *Revista Praxis*, nº 2, setembro de 1994. Com relação à proximidade de Lukács com o stalinismo ver Lowy, Michel; *A Evolução Política de Lukács: 1909-1929*, São Paulo, Cortez Editora 1998. Para uma abordagem da produção de Lukács dos anos trinta e quarenta ver Jameson; Frederic, “Em defesa de Georg Lukács”, in *Marxismo e Forma*, Hucitec, São Paulo, 1985. Para uma idéia da trajetória política e intelectual de Lukács ver, entre outros, Konder, Leandro; *Lukács*, Porto Alegre, L&PM Editores Ltda., 1980; Netto, José Paulo (org.); *Georg Lukács: sociologia*, Ática, São Paulo, 1981 e *Georg Lukács, O Guerreiro Sem Repouso*, São Paulo, Brasiliense, 1983; Leão Rego, Walquíria Domingues e Antunes, Ricardo (orgs.), *Lukács, Um Galileu no Século XX*, Boitempo Editorial, São Paulo, 1996; Frederico, Celso; *Lukács, um clássico no Século XX*, Editora Moderna Ltda, Coleção Logos, São Paulo, 1997.

No entanto, e sem de modo algum subestimar a importância das polêmicas que envolvem obra e autor, é evidente que não se cogita aqui de tratar do “*caso Lukács*”. O que se quer apontar é que a julgar pela escassez das análises dedicadas sobretudo às suas duas últimas obras mais significativas, a *Estética* (1963) e a *Ontologia do Ser Social* (1971), os problemas relacionados à recepção da obra de Lukács persistem em escala razoável.²

É neste sentido que Nicolas Tertulian (1980: 285) considera que a obra do filósofo húngaro é praticamente ignorada e continua ainda hoje em grande parte desconhecida ou pouco analisada em profundidade mesmo nos diversos círculos marxistas, nos quais identifica, além da “*auto-suficiência reinante*”, uma ignorância quase total principalmente sobre a *Estética* e a *Ontologia*.³ Três décadas após a publicação definitiva da *Estética*, o mesmo Tertulian (2002:13) voltou a afirmar que: “*por mais surpreendente que pareça, a Estética ainda não recebeu o tratamento crítico que merece. Seria falso dizer que não existem comentários (nós mesmos dedicamos estudos ao pensamento estético de Lukács), mas ainda esperamos por uma análise exaustiva de sua estrutura, das suas principais teses e de seu rico desdobramento categorial*”⁴.

Ainda sobre a recepção da *Estética*, é curioso que o próprio Lukács, numa correspondência de meados dos anos sessenta, poucos anos antes de sua morte, tenha expressado a convicção de que a verdadeira discussão sobre a obra era uma questão aberta para o futuro e que, em sua opinião, “*um livro tão detalhado tem necessidade de um tempo*

² Em português, o que existe publicado de Lukács são algumas coletâneas de textos dos anos trinta e quarenta em boa parte esgotadas e de difícil acesso mesmo nas principais bibliotecas universitárias. Apenas recentemente, em setembro de 2000, foi publicado em português a sua *Teoria do Romance* (Duas Cidades; Ed. 34, São Paulo, 2000. 240 p. Coleção Espírito Crítico) escrita entre 1914 e 1918. Portanto ainda hoje é possível afirmar com José Paulo Netto (1983) que a bibliografia sobre Lukács é praticamente inédita em português. Não temos edições da *Estética* nem da *Ontologia* que, aliás, receberam pouquíssimas traduções do alemão. Sobre a trajetória política e intelectual de Lukács, há alguns trabalhos de autores responsáveis em grande parte por sua recepção no Brasil cujos títulos, pelo menos os mais acessíveis, aparecem listados em nossa bibliografia. Com relação a estudos sobre a *Ontologia do ser Social*, além das primeiras investigações mais sistemáticas em dissertações orientadas por José Chazin, ver, mais recentemente, os trabalhos de Sérgio Lessa. Em relação à *Estética*, não temos notícias de nenhum movimento semelhante.

³ Filósofo romeno radicado na França e um dos autores mais próximos e empenhados no exame e difusão da obra de Lukács é autor do estudo provavelmente o mais completo sobre o pensamento estético de Lukács, *George Lukács, Étapes de sa pensée esthétique*, Paris, Le Sycomore, 1980.

⁴ “A Estética de Lukács trinta anos” depois in *Lukács e a atualidade do marxismo*, Sérgio Lessa e Maria Orlanda (orgs), Boitempo Editorial, São Paulo, 2002.

de incubação de vários anos” (apud Tertulian, 1980: 285).⁵ Em outra carta da mesma época, desta vez endereçada a Ernest Ficher que lhe pedia informações sobre as repercussões da obra, afirmou que o que se escrevia sobre ela na Alemanha “*não passava de um conjunto de tolices*” (ib.: 285).

Assim sendo, se quase quatro décadas após a publicação da *Estética* ainda é possível afirmar que o que se escreveu sobre ela não foi suficiente para alterar o panorama de sua recepção e, menos ainda, para uma avaliação quanto ao êxito da tentativa de Lukács em estabelecer de fato as bases de uma estética marxista, não surpreende a situação com a qual nos defrontamos em relação à existência de análises sobre o capítulo nela dedicado à arquitetura.⁶

É provável que estes estudos tenham sido realizados, mas não foi possível localizá-los, seja em inventários de estudos dedicados à obra de Lukács, seja na bibliografia mais contemporânea voltada especificamente à análise arquitetônica.⁷ Portanto, e com alguma

⁵ Correspondência a George Steiner que escreveu sobre a *Estética* no *Times Literary Supplement* em junho de 1964.

⁶ Em 1972, nove anos portanto após a publicação da *Estética*, István Mészáros publicou em apêndice ao seu *Lukács' Concept of Dialectic*, London, Merlin, 1972, um extenso levantamento não apenas das obras de Lukács mas também de estudos a elas dedicados. Se o levantamento já evidencia pouquíssimas referências à *Estética*, não surpreende a ausência de referências aos estudos particulares nela desenvolvidos, não só sobre a arquitetura mas também aos dedicados à música, ao jardim, ao artesanato e ao cinema. Mesmo entre autores e pesquisadores marxistas mais próximos a Lukács, o debate sobre a *Estética* é, ainda hoje, uma questão em aberto. Tertulian e Mészáros, por exemplo, divergem frontalmente quanto à *Estética*, como procurei mostrar na comunicação “Lukács e a Estética Marxista: síntese, esboço ou tentativa?” apresentada no *I Colóquio Marx e Engels: a obra teórica de Marx* (Campinas, novembro de 1999). Ao contrário de Tertulian, Mészáros avalia que por ocasião da redação da *Ontologia* e da *Estética* a “*problemática da ética em sua relação orgânica com a política não podia ser explorada, e isto teve conseqüências muito sérias em relação à Estética. O problemático nela é que não é só uma estética, ela é tudo. É, no mínimo, mais uma ética inconclusa do que uma estética. Neste contexto, o da estética, a ética pode ser tratada legítima e intelectualmente mas se deixa de fora a sua conexão com a política, coisa que o tratamento da ética requer*” (in “Tempos de Lukács e nossos tempos - Socialismo e liberdade, Entrevista com István Mészáros”, *Revista Ensaio* n° 13, Editora Ensaio, São Paulo, 1984, p. 22). Desconhecemos, entretanto, os possíveis desdobramentos da polêmica entre os dois autores sobre a *Estética*.

⁷ Esta situação torna ainda mais notável o fato de que a única notícia de que dispomos sobre um autor que tenha se dedicado a examinar o estudo de Lukács tenha sido Leandro Konder (1978) em um texto, lamentavelmente muito conciso, escrito nos finais dos anos setenta. “*Sempre pioneiro*”, para utilizar uma expressão de José Paulo Neto, Konder escreveu o artigo “Lukács e a arquitetura”, publicado em *Módulo*, Revista de Arquitetura, Arte e Cultura, n° 51, Rio de Janeiro, out/nov. 1978. Com relação à bibliografia mais específica, mesmo numa obra relativamente recente que se propõe a tratar da estética da arquitetura (Scruton, Roger; *A Estética da Arquitetura*, Porto, Edições 70, Lisboa, 1983), a *Estética* aparece na bibliografia mas não há qualquer alusão ao estudo nela dedicado à arquitetura.

segurança, é possível afirmar que, do ponto de vista da recepção crítica, praticamente inexistente discussão acumulada sobre a análise da arquitetura desenvolvida na *Estética*.

Todas estas circunstâncias contribuem de modo evidente para que esta exposição sobre a análise de Lukács da arquitetura assuma um caráter eminentemente preliminar e exploratório. Não se trata, portanto, para utilizar uma expressão muito cara ao filósofo húngaro, de se esgotar o “*complexo de problemas*” suscitados por seu estudo, mas sobretudo de uma tentativa capaz de expor e apontar não apenas seus elementos mais significativos, mas também aqueles que, de algum modo, possam vir a ser considerados mais vulneráveis e problemáticos.

Se a *Estética*, retomando uma advertência do autor sobre ela, não deve ser entendida como um estudo de “*história da arte*”, do mesmo modo não se deve buscar em sua análise arquitetônica elementos de história e muito menos de uma “*teoria da arquitetura*”. Para tanto, é preciso ter sempre em mente que o objetivo expresso por Lukács é sobretudo o de estabelecer a correta “*compreensão filosófica da conformação arquitetônica*” e que o cerne de sua compreensão sobre ela está na peculiaridade de seu reflexo estético. Porque será fundamentalmente ao modo peculiar com que a arquitetura reflete a realidade que Lukács irá atribuir o que considera ser o seu principal problema nos últimos cinco séculos, a decadência de sua missão social e a sua quase destruição como arte.

As peculiaridades de seu reflexo estético, a natureza dos elementos constitutivos de sua gênese e mimese estética, a distinção e a dialética entre as suas finalidades estéticas e extra-estéticas, a crise e a perda de sua autenticidade e, finalmente, a desigualdade de seu desenvolvimento em relação a outras formas de manifestações artísticas são alguns dos elementos que conduzem a análise aos momentos de maior densidade e também aos de maior tensão crítica. Mas a maneira drasticamente negativa e sem remissão com que a crítica de Lukács atinge o conjunto das manifestações arquitetônicas produzidas desde o Renascimento até os dias de hoje é, sem dúvida, um dos aspectos mais instigantes e inusitados da análise. *Janus*, entretanto, tem duas faces: este talvez seja, ao mesmo tempo, seu aspecto mais problemático e, com certeza, o mais polêmico. Se em Marx, como sabemos, a produção capitalista é hostil a determinados aspectos da produção intelectual

como a arte e a literatura, em Lukács, ao contrário das outras manifestações artísticas, ela colocou a arquitetura num “*beco sem saída*” e lhe trouxe problemas cada vez mais graves e sem solução.

Além disso, para Lukács, diferentemente da literatura, os fenômenos decadentes da arquitetura não coincidem com o período do capitalismo tardio. Eles surgem já no período barroco como os primeiros indícios da crescente e particular hostilidade do capitalismo ao seu desenvolvimento e que, desde então, a impedem de experimentar, a exemplo de outras manifestações artísticas, qualquer tipo de “*florescimento*”.

Esta é seguramente uma das determinações mais decisivas para a compreensão da crítica arquitetônica de Lukács: os motivos pelos quais o desenvolvimento capitalista afetou a arquitetura mais do que as outras artes. Sua resposta a esta questão está no modo peculiar pelo qual a arquitetura reflete a realidade e será justamente a partir das peculiaridades de sua “*mimese*” que irá derivar o fundamental de sua compreensão crítica e filosófica sobre ela.

Não é fácil inventariar e avaliar a dimensão e o impacto envolvidos numa crítica desta natureza. E a dificuldade não se deve apenas à amplitude do período histórico que compreende, mas sobretudo à ousadia e ao rigor com que a análise de Lukács se desenvolve desde a rejeição “*in limine*” da arquitetura produzida desde o Renascimento, até o confronto com os encômios, em geral unânimes, aos cânones e à excelência da arquitetura sob a influência da Bauhaus.

É verdade que nos sentimos também instigados, entre outras, pela afirmação de Lukács, de que tudo o que o pensamento arquitetônico mobilizado nestes últimos quatro séculos foi capaz de produzir se resumiu apenas a suavizar a inumanidade do capitalismo que a arquitetura esteve obrigada a expressar.

Seja como for, argumentação de Lukács é convincente. E quatro décadas após a publicação da *Estética*, não fosse o interesse pelas “*discrepâncias*” entre a sua e as “*investigações estéticas habituais*”, a singularidade com que se coloca à contracorrente das opiniões usuais sobre a arquitetura e a persistência com que a natureza dos problemas por ele apontados continuam a freqüentar o debate arquitetônico contemporâneo já se

constituem em motivos suficientes para atestar a atualidade de sua análise e justificar este estudo sobre ela.

2. A *Estética* de Lukács

Lukács foi seguramente quem mais levou adiante as investigações com vistas a estabelecer as bases de uma estética marxista. Sua *Estética*, ainda que inconclusa, pode ser considerada não apenas a síntese deste projeto mas, de acordo com suas próprias palavras, a realização de um sonho juvenil acalentado ao longo de quase cinco décadas de estudos dedicados a caracterizar o que considerava ser o lugar da arte e do comportamento estético na totalidade das atividades humanas.

Escrita na segunda metade dos anos cinquenta e concluída em 1961, a obra que acabou sendo conhecida como a sua *Estética* e publicada pela primeira vez em alemão em 1963 (Luchterhand, Berlim), corresponde na verdade apenas à primeira das três partes que deveriam compor o projeto original que acabou não sendo retomado.

Entretanto, e embora admitisse que somente com as três partes concluídas sua obra poderia se aproximar do “*alto modelo*” representado pela estética de Hegel, Lukács sempre considerou a parte finalizada como plenamente compreensível mesmo não tendo concluído o projeto inicial.

Mesmo incompleta, a dimensão da obra impressiona. Editada em quatro volumes na edição em espanhol pela Grijalbo (1965, 1982), a *Estética 1 - La peculiaridad de lo estético* contém quase duas mil páginas e, pelas indicações contidas no “Prólogo”, sobre a sua estrutura geral é possível avaliar a amplitude do projeto inicialmente concebido ao qual, àquela época, Lukács ainda pensava em dar continuidade.⁸

Como em várias passagens da *Estética* somos remetidos a questões que acabaram não sendo retomadas com o abandono do projeto original, vale referir os temas que seriam tratados nas duas partes complementares. A segunda parte tinha como título provisório “A obra de arte e o comportamento estético” e, segundo Lukács, deveria dar concretude à estrutura da obra de arte a partir da determinação das categorias alcançadas na primeira

⁸ No começo dos anos sessenta ao decidir dar início aos trabalhos de preparação de uma *Ética*, cujo capítulo introdutório acabou se transformando mais tarde em sua *Ontologia do ser Social*, Lukács abandonou definitivamente o projeto de finalização da *Estética*.

parte, consideradas ainda em nível muito amplo de generalidade. Após se referir à primeira e segunda partes como campo de domínio do materialismo dialético, na terceira e última parte, “A arte como fenômeno histórico-social”, deveriam prevalecer os pontos de vista do materialismo histórico, porque nela deveriam ser tratadas as determinações e peculiaridades históricas da gênese das artes, de seu desenvolvimento e de suas crises. Nesta última parte deveria ainda ser estudado “*o problema do desenvolvimento desigual na gênese, no ser estético, nas obras e no efeito das artes*”, procedimento que, de acordo com Lukács, significava uma ruptura total com toda “*vulgarização acerca da origem e da ação das artes*” (Lukács, 1982; V.1: 14).

A *Estética* impressiona também pelo diálogo que estabelece com os grandes temas da estética clássica e pelo reconhecimento de Lukács ao que de melhor a humanidade foi capaz de produzir sobre o pensamento estético em Aristóteles, Goethe, Hegel e também ao legado de Epicuro, Espinosa, Vico, Bacon, Hobbes, Diderot, Lessing, Kant. Neste reconhecimento e interlocução com estes autores, talvez se possa entender melhor a importância que o “*último*” Lukács atribuía a sua *Estética* enquanto empenho pessoal pela renovação e renascimento do marxismo, cujas categorias, acreditava, deveriam ser submetidas a um reexame radical.

Alguns dos principais contornos da *Estética* estão estabelecidos já no “Prólogo”. Um deles diz respeito à própria essência histórica originária de cada fenômeno estético. Para Lukács, que reconhece na teoria hegeliana das artes a primeira a precisar o caráter histórico e sistemático do fato estético, o marxismo corrigiu de vez a rigidez daquela sistematização (devida ao idealismo objetivo) através das complicadas interações entre o materialismo dialético e o histórico, porque, ao não deduzir o desenvolvimento das fases históricas a partir dos desdobramentos internos da idéia, capta, ao contrário, o processo real em suas complexas determinações histórico-sistemáticas. Desta forma, Lukács considera que a unidade das determinações teóricas (no caso estéticas) e históricas, se realiza, em última instância, de modo extremamente contraditório, não podendo portanto ser aclarada nem no plano dos princípios, nem no dos casos singulares, mas somente através de uma colaboração ininterrupta do materialismo dialético e do materialismo histórico.

É possível que a centralidade e a peculiaridade decisivas de sua reflexão estética estejam em sua concepção quanto ao caráter da “*autonomia relativa*” do fato estético. Elaborada a partir das reflexões estéticas recolhidas da obra de Marx e Engels, Lukács permanecerá até o fim fiel à explicação de Balzac por Engels sobre as dissonâncias entre arte e ideologia na famosa carta à romancista Margaret Harkness.⁹

Em Marx, retomará *pari passu* as indicações metodológicas para a abordagem dos problemas estéticos sugeridas nas notas conclusivas da *Introdução à Crítica da Economia Política de 1857* sobre o caráter desigual dos vínculos estabelecidos entre o desenvolvimento da base material, a infraestrutura econômica, e outras formas de objetivações sociais importantes, como o direito e, sobretudo, a arte.¹⁰

Nestas remissões aos clássicos do marxismo é possível identificar, de imediato, uma rápida súpula das posições de Lukács contra as tendências reducionistas da sociologia da arte e as vulgarizações do marxismo no campo da reflexão estética, estas últimas objeto de suas preocupações desde o início da década de trinta nas polêmicas contra as vanguardas literárias e as orientações estéticas do stalinismo.

⁹ Nesta carta de abril de 1888 ao afirmar que o realismo para ele implica “*para além da verdade do pormenor, a reprodução verdadeira de personagens típicos em situações típicas*” e que “*quanto mais o autor encobre suas opiniões, melhor para a obra de arte*”, Engels, ao considerar que “*O realismo a que me refiro pode transparecer apesar do ponto de vista do autor*”, cita Balzac e o fato de que embora fosse “*politicamente legitimista*” se viu “*compelido a agir contra as suas próprias simpatias de classe e preconceitos políticos*”, como uma das características mais grandiosas de sua obra e um “*dos maiores triunfos do realismo*” (in *Marx-Engels: Sobre a literatura e a arte*; Global Editora, São Paulo, 1979, p. 70-2). Esta definição influenciou profundamente a concepção de Lukács sobre o realismo na literatura e na arte.

¹⁰ Numa conferência na Academia de Ciências húngaras em 29 junho de 1951, Lukács tratou das razões da “*antipatia*” pela teoria marxista da superestrutura a partir das relações entre base e superestrutura na literatura e na arte. Em sua opinião, essa antipatia se deve ao fato de que mesmo os estudiosos mais sinceros “*vêm na afirmação de que a literatura e a arte pertencem à superestrutura uma humilhação estética e ideal da arte e da literatura. Nisto se equivocam plenamente. A ideologia burguesa crê haver descoberto na literatura e na arte a encarnação do ‘eternamente humano’.* Do mesmo modo que a ideologia burguesa se esforça por despojar o Estado e o direito da função que têm como armas na luta de classes, assim também esta ideologia tenta apresentar a importância humanística da literatura e da arte e de seu lugar na sociedade humana de tal modo que em lugar dos homens socialmente ativos, reais, em combate, apareça a enganosa imagem do ‘eternamente humano’, que não existiu nunca nem em nenhum lugar” (“*Literatura y arte como sobreestrutura*”, in *Aportaciones a la historia de la estética*, Editorial Grijaldo, México, 1965, p. 489).

Em relação ao método de sua *Estética*, Lukács nunca reivindicou para si nenhuma originalidade. Desenvolvida, como sempre fez questão de dizer, a partir do que considerava as esparsas indicações sobre a arte contidas nas obras de Marx e Engels, sua pretensão era que a *Estética* não fosse senão uma aplicação a mais correta possível do marxismo aos problemas estéticos e a tinha em conta como uma etapa subsequente ao trabalho que iniciou em colaboração com Mijail Lifschitz, entre 1930 e 1931 no Instituto Marx e Engels em Moscou. Neste período, que os comentadores mais próximos de sua obra consideram decisivo em sua formação marxista, Lukács tem, pela primeira vez, contato com os escritos de juventude de Marx, os *Manuscritos de 1844* (editados pela primeira vez em 1933) e com os *Cadernos Filosóficos* de Lênin.¹¹

Desta época em diante Lukács vai sustentar não apenas que o marxismo tem sua própria estética, mas também que, para construí-la, ou pelo menos se acercar de sua essência verdadeira, era necessário ir além das indicações contidas nas obras de seus clássicos.¹² Os resultados destes estudos desenvolvidos com Lifschitz e considerados decisivos pelas mudanças que irão acarretar - e não apenas em sua compreensão estética - estão num vasto e significativo conjunto de textos que irão pavimentar, ao longo das duas décadas seguintes, a trajetória de sua reflexão sobre a arte até a *Estética* e à *Ontologia do Ser Social*.

Destes trabalhos fazem parte vários estudos críticos sobre as concepções sobre a arte de grandes nomes da estética idealista (Schiller, Hegel, Vischer), às tendências reducionistas da sociologia da arte, aos “*sociologismos e historicismos*” e às vulgarizações

¹¹ Guido Oldrini, filósofo italiano e estudioso de Lukács, considera que o contato com os *Manuscritos* e os *Cadernos Filosóficos* será o responsável, a partir deste período, pela “*virada ontológica*” do pensamento de Lukács (“Para ir às raízes da ontologia (marxista) de Lukács”, Seminário Internacional Lukács, 1996, São Paulo, Unicamp, mimeo).

¹² Tertulian (1980: 285) considera a *Estética* e a *Ontologia do Ser Social*, como as grandes obras de síntese de Lukács. Para ele, a *Estética*, mais do que a *Ontologia*, é o monumento mais expressivo entre os escritos publicados em vida pelo autor e uma das mais importantes obras do marxismo de nosso século, a obra mais acabada de Lukács e cuja significação ultrapassa e em muito, o estrito domínio das teses que dizem respeito à arte: “*é a primeira tentativa de formular os princípios de uma estética marxista com instrumentos teóricos de grande envergadura*”. Dentre os responsáveis pela recepção das obras de Lukács no Brasil, Konder (1967: 229) acredita que a “*elaboração de uma estética marxista tanto quanto possível definitiva e completa, deverá partir das conquistas do sistema lukacsiano*” e Netto (1983: 76) observa que “*nenhum outro pensador do nosso tempo empreendeu um trabalho de dimensões e pretensões semelhantes: na tradição filosófica do Ocidente moderno, o projeto lukacsiano só encontra paralelismo na estética de Hegel*”.

do marxismo no campo da reflexão estética.¹³ Pertencem também a este período os escritos mais importantes de sua defesa do realismo e da arte realista na polêmica contra o expressionismo, naquele que mais tarde ficou conhecido como o *Debate sobre o Expressionismo* e as críticas ao tratamento dos fenômenos artísticos “*em termos abstratamente sociológicos*” dado por importantes autores marxistas, entre eles Plekánov e Mehring. Lukács considerava que o problema desses autores era que o marxismo antes de Lênin, e, sobretudo o stalinismo - que tratava com total indiferença e um nivelamento inteiramente mecânico o desenvolvimento autônomo e desigual dos gêneros artísticos -, se limitou exclusivamente aos problemas do materialismo histórico.

É possível portanto identificar, a partir destes trabalhos, não só o desenvolvimento, mas igualmente as vinculações às idéias sobre a arte contidas nos clássicos do marxismo e que encontrarão mais tarde na *Estética* sua formulação mais acabada: a “*autonomia relativa*” do fato estético, a peculiaridade do “*modo artístico*” de se apropriar do mundo e, por fim, o problema da “*relação desigual*” entre arte e sociedade, fundamental como veremos em sua análise arquitetônica.

Lukács considerava que o principal objetivo de sua *Estética* era buscar a explicitação dos aspectos essenciais e específicos do reflexo estético da realidade, ou melhor, “*a fundamentação filosófica do modo peculiar da positividade estética, a derivação da categoria específica da estética, sua delimitação a respeito de outros campos*” (ib.: 11).

Na *Estética*, Lukács trata também do que considera as “*discrepâncias*” entre as suas investigações e as “*investigações estéticas habituais*” com o objetivo de identificar os obstáculos colocados pelo idealismo filosófico para a correta conceituação do reflexo estético da realidade. Seu ponto de partida para esclarecer o lugar do comportamento estético na totalidade das formas das atividades humanas e de suas reações espirituais ao

¹³ “Franz Mehring 1846-1919” (1933), “Nietzsche como precursor de la estética fascista” (1934), “A propósito de la estética Schiller” (1935), “Karl Marx y Friedrich Theodor Vischer” (1945), “Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels” (1945), “La estética de Hegel” (1951), “Introducción a estética de Chernichevski” (1952), “Literatura y arte como sobreestructura” (1951), in *Aportaciones a la Historia de la Estética*, Editorial Grijaldo, México, 1966, 526 p.

mundo externo, à realidade objetiva, será sempre a conduta do homem na vida cotidiana, que considera o começo e o fim de toda atividade humana. Nela têm origem, enquanto finalidades específicas da vida social, a ciência e a arte enquanto “*formas superiores*” de recepção e reprodução da realidade. Vale reproduzir a passagem em que Lukács compara a cotidianidade com um grande rio: “*O comportamento cotidiano do homem é ao mesmo tempo começo e fim de toda atividade humana. Se representamos a cotidianidade como um grande rio, poder-se-ia dizer que dele se desprendem, sob formas superiores de recepção e reprodução da realidade, a ciência e a arte, que se diferenciam, se constituem de acordo com suas finalidades específicas, alcançam sua forma nessa especificidade - que nasce das necessidades da vida social - para logo, em consequência de seus efeitos, de sua influência na vida dos homens, desembocar de novo na corrente da vida cotidiana. Esta se enriquece pois constantemente com os supremos resultados do espírito humano, os assimila a suas cotidianas necessidades práticas e assim dá logo lugar, como questões e como exigências, a novas ramificações das formas superiores de objetivação. Nesse processo há que se estudar detalhadamente as complicadas inter-relações entre a consumação imanente das obras na ciência e na arte e as necessidades sociais que são as que despertam, as que ocasionam sua origem. Só a partir dessa dinâmica da gênese, do desenvolvimento, da autonomia e da raiz na vida da humanidade, podem ser conseguidas as peculiares categorias e estruturas das reações científicas e artísticas do homem à realidade*” [grifos meus] (ib. 12).

Portanto, na determinação da peculiaridade do modo de refletir a realidade pela arte, a comparação mais importante a ser estabelecida será com a ciência, mas como preliminar à exposição que fará sobre as diferenças entre as formas específicas de reflexo da realidade e com a intenção de chamar a atenção do leitor para a diferença considerável entre suas investigações e as estéticas habituais, já na apresentação da *Estética*, Lukács desenvolve uma longa passagem acerca das relações que devem se estabelecer, de maneira “*ininterrupta*”, entre o “*materialismo dialético*” e o “*materialismo histórico*”. O objetivo é discutir a questão do método, entendido e posto como exigência aos caminhos do pensamento sempre que se queira “*eleva a realidade objetiva a conceito, em sua*

verdadeira objetividade, e se aprofundar na essência de um determinado território de acordo com sua verdade” (ib.: 16)

Não é possível fazer referência de modo mais extenso a estas questões de natureza metodológica tratadas já no “Prólogo” da obra, mas importa reter sua importância para a compreensão das formas de reflexo, recepção e reprodução intelectual da realidade pelo homem. Ainda que referidas aqui de maneira muito sumária, são questões decisivas, porque delas serão explicitadas não apenas as diferenças em relação às “*investigações estéticas habituais*”, mas também o que Lukács considera como o caráter afirmativo de sua *Estética*, a polêmica nela levada a cabo, segundo ele próprio, “*apaixonadamente*”, contra o idealismo filosófico e suas concepções estéticas.

As explicitações de suas diferenças com o idealismo filosófico são examinadas sempre no campo das relações “*sujeito-objeto*” a partir das diversas formas através das quais os homens tomam conhecimento e refletem a realidade.¹⁴ Lukács se recusa a aceitar, a exemplo do idealismo, as formas de consciência como determinadoras da realidade – “*há ser sem consciência, mas não há consciência sem ser*” (Marx) - para considerá-las, como no materialismo, “*modos de reação a algo existente objetivamente, com independência da consciência e já concretamente conformado*” (ib.: 19).

O principal obstáculo por ele apontado na compreensão estética do idealismo diz respeito ao seu caráter “*necessariamente hierárquico*” e que atribui, a priori, a excelência espiritual às artes “*ideais*” (a poesia e suas divisões). Para Lukács, este procedimento não poderia mesmo ser outro porque no idealismo, todas as vezes que “*as formas de*

¹⁴ “*Em diversas ocasiões Lukács quis sublinhar que a gênese da Estética está estreitamente ligada à resolução definitiva de sua concepção filosófica quanto à relação sujeito-objeto. Efetivamente, o sistema estético final de Lukács está de tal maneira impregnado de postulados do campo da ‘ontologia do ser social’, que temos o direito de afirmar que toda a discussão da estética de Lukács está necessariamente dedicada ao debate sobre uma fenomenologia do espírito em seu conjunto. O teórico estava convencido que somente a apropriação e o domínio de uma concepção bem mais plástica e flexível sobre a gênese das formas da consciência - concepção fundada sobre a interação sujeito-objeto, portanto nitidamente mais dialética, e por consequência realmente objetiva, ao contrário daquela totalmente impregnada de hegelianismo à época de História e consciência de classe - permitiu a elaboração de sua Estética final. Apenas com essas indicações em mente nos parece possível adotar a única perspectiva adequada para a análise da Estética, a única que permite por outro lado projetar uma luz nova sobre as múltiplas controversias em torno do ‘caso Lukács’*” (Tertulian, Nicolas; *Georges Lukács: Etapes de sa pensée esthétique*, Le Sycomore, Paris, 1980, p. 179).

consciência se afirmam como últimos princípios determinadores da objetividade de todos os objetos estudados, e seu lugar no sistema, etc”, aquelas “*formas da consciência têm por força que se arrogar o papel de juízes supremos da ordem intelectual e construir hierarquicamente seu sistema*” (ib.:19).

A ruptura com o idealismo filosófico e a diferença entre a sua e as estéticas habituais encontram suas determinações mais decisivas quando Lukács expõe sua concepção sobre a arte do “*ponto de partida materialista*”. Entendida enquanto forma de consciência, como um modo dos homens se apropriarem do mundo, a arte é para ele “*um peculiar modo de manifestar-se o reflexo da realidade, modo que não é mais que um gênero das universais relações do homem com a realidade, nas quais esta é refletida por aquele. Uma das idéias básicas decisivas desta obra é a tese de que todas as formas de reflexo - das que analisamos antes de tudo a da vida cotidiana, a da ciência e da arte - reproduzem sempre a mesma realidade objetiva*” (ib.: 21).

A explicitação portanto dos traços essenciais específicos do reflexo estético da realidade ocupa uma parte decisiva do ponto de vista qualitativo e quantitativo nas investigações de natureza filosófica que, de acordo com a intenção básica de Lukács, se concentram na *Estética* na seguinte questão: “*que formas, relações, proporções etc., específicas recebe na positividade estética o mundo das categorias, comum a todo reflexo?*” (ib.: 22).

Nesta brevíssima exposição daqueles que talvez possam ser considerados os principais traços constitutivos de sua concepção acerca das formas de reflexo estético da realidade, é importante assinalar ainda o tratamento de Lukács ao que denomina de “*o problema da complicada dialética das categorias*”. Entendidas como “*formas de ser, determinações da existência*” correspondentes aos objetos e suas relações, Lukács segue aqui as indicações de Marx no *Método da Economia Política* com o objetivo de insistir na necessidade imperiosa de se romper com a noção vulgarizada, mecânica, de um reflexo meramente fotográfico, imediato e não mediato da realidade, toda vez que se pretende apanhar as configurações e relações categoriais específicas capazes de explicitarem os traços essenciais não apenas do reflexo estético, mas de qualquer objeto.

Com estas considerações sobre as formas intelectuais através das quais os homens tomam contato e reproduzem a realidade, Lukács crê estabelecer o essencial de sua teoria materialista do reflexo estético. Ao contrário das estéticas habituais, suas investigações partem do exame das relações sujeito e objeto e de suas formas de reflexo da realidade que, como já vimos, têm sempre para ele origem na vida cotidiana. Entretanto, e dado que para Lukács a realidade a ser refletida, independentemente das formas de reflexo, é sempre a mesma, a universalidade no reflexo da realidade como fundamento ineliminável das interações do homem com seu entorno, pressupõe, necessariamente, uma determinada concepção de mundo e, portanto, de compreensão do fato estético. Desta maneira, para ele, se no idealismo filosófico qualquer forma de consciência tem “*sua origem hierarquicamente estabelecida na conexão de um mundo ideal*”, a consciência estética idealista deve, necessariamente, “*possuir uma essência supratemporal, eterna*” [grifo meu] (ib.:23).

No entanto, para Lukács, esta posição “*aparentemente metodológico formal, se transforma em uma posição de conteúdo, em elemento de concepção do mundo*” e acaba conformando toda a compreensão da arte e do reflexo estético do idealismo, pois dela se segue “*que o estético, tanto o produtivo quanto o receptivo, pertence à essência do homem, quer se determine esta desde o ponto de vista do mundo ideal ou desde o Espírito do Mundo, antropológicamente ou ontologicamente*” [grifos meus] (ib.:23).

Em contraposição a esta concepção acerca da natureza do reflexo estético e de compreensão de mundo, para Lukács, quando se trata do homem e da sociedade humana, só é possível se mostrar a estrutura categorial de cada fenômeno “*se se vincula organicamente a análise temática com a aclaração genética: a dedução do valor no começo do Capital de Marx é o exemplo modélico deste método histórico-sistemático*” (ib.:24). Foi esta a vinculação que diz ter tentado estabelecer em sua *Estética*, metodologia que, de igual modo, também “*se transforma em concepção de mundo, porque supõe uma ruptura radical com todas as concepções que vêm na arte, no comportamento artístico, algo ideal, suprahistórico ou pelo menos pertencente ontológica ou antropológicamente à idéia do homem. Do mesmo modo que o trabalho, a ciência e que todas as atividades*

do homem, a arte é um produto da evolução social, do homem que se faz homem mediante seu trabalho” [grifos meus] (ib.: 24).

A arte é, deste modo, uma forma específica de consciência e a consciência estética, um modo peculiar de refletir a realidade. Ela não pertence à essência e não é uma “*entidade anímica*” do homem, como acredita a estética idealista, nem possui uma história autônoma ou uma essência supratemporal eterna, imanente, que resulte exclusivamente do desenvolvimento de sua dialética interior. A arte, enquanto “*autoconsciência da humanidade*”, do mesmo modo que o trabalho, a ciência e todas as atividades sociais do homem é considerada um produto da evolução social do homem que se torna homem através do trabalho.

Lembrando que os homens vivem em uma realidade unitária e que, por esta razão, a essência do estético não pode ser conceituada, sequer aproximadamente, sem levar em conta outros modos de reações frente à realidade (ética, religião), Lukács assinala, entretanto, que a comparação mais importante a ser estabelecida entre a arte e outras formas de reprodução da realidade é com a ciência.

A partir destas passagens que tratam, sobretudo, da “*historicidade objetiva do ser e de seu modo específico e destacado de manifestar-se na sociedade humana*” (Lukács), postulados recolhidos, de acordo com Tertulian (1980: 180), “*do campo da ontologia do ser social e dos quais o sistema estético de Lukács está fortemente impregnado*”, o autor da *Estética*, retomando a comparação com a ciência, aponta a principal peculiaridade do reflexo estético: “*... o reflexo científico da realidade procura libertar-se de todas as determinações antropológicas, tanto as derivadas da sensibilidade como das de natureza intelectual, ou seja, se esforça por refigurar os objetos e suas relações como são em si independentemente da consciência. Ao contrário, o reflexo estético parte do mundo humano e se orienta a ele. Isto não significa nenhum subjetivismo puro e simples. Pelo contrário, a objetividade dos objetos fica preservada de tal modo que contenha todas as referências típicas à vida humana: de tal modo que a objetividade apareça como corresponde ao estágio da evolução humana, externa e interna, que é cada desenvolvimento social. Isto significa que toda conformação estética inclui em si e*

se insere no hic et nunc de sua gênese, como momento essencial de sua objetividade decisiva” [grifos meus] (ib.: 25).

Ciência e arte são deste modo, para Lukács, formas distintas de recepção e reprodução da realidade. Na ciência, o reflexo científico em seu propósito de reproduzir a realidade “*em si*” se orienta em busca de sua máxima “*desantropomorfização*”, enquanto que na arte, o estético, por se tratar de um tipo de reflexo orientado exclusivamente ao mundo do homem, procura, ao contrário, expressar os elementos presentes na realidade antropomorfizada, plasmada pelo homem em seu processo de humanização no intercâmbio e no metabolismo entre sociedade e natureza.

Esta distinção entre as formas de refletir a realidade entre a arte e a ciência será fundamental não apenas para a caracterização da peculiaridade com que o reflexo estético se apropria do mundo como também para as determinações das peculiaridades da mimese estética de cada gênero artístico. Por esta razão, a mimese ocupa na *Estética* e na polêmica contra a estética especulativa do idealismo filosófico um lugar central: além das formas que considera como as formas abstratas do reflexo estético da realidade (ritmo, simetria e proporção, ornamentação), ela é considerada por Lukács a outra fonte decisiva da arte. A importância dos problemas miméticos na determinação da peculiaridade do reflexo estético fez com que um volume inteiro da obra lhe fosse destinado, o de número dois, que denominou “*Problemas da mimese*”.

Deste modo, o exame das particularidades do reflexo da realidade em suas diversas formas e gêneros de manifestações artísticas é, para Lukács, o espaço privilegiado para a investigação das formas específicas que recebe, na positividade estética o mundo das categorias comum a todo reflexo. A investigação das formas específicas dos diversos gêneros artísticos deve confirmar, por conseguinte, os traços essenciais gerais próprios do reflexo estético da realidade. Muito embora se trate “*sempre da mesma realidade objetiva a ser refletida*”, a estrutura pluralista da esfera estética indica que cada gênero, cada arte particular, possui um modo peculiar de reflexo artístico.

Foi esta pluralidade da esfera estética que levou Lukács a examinar no último volume da *Estética* denominado “*Questões liminares do estético*”, a peculiaridade e as

formas específicas de reflexo de diversas manifestações artísticas (o artesanato, o jardim e o cinema), assinalando, entretanto, que “*O modo, tão peculiar de manifestar-se o reflexo da realidade em artes como a música e a arquitetura obriga a dedicar a estes **casos especiais** um capítulo próprio (o décimo quarto), com a intenção de aclarar suas diferenças específicas de tal modo que nelas mesmas se confirmem os princípios estéticos gerais*” [grifos meus] (ib.: 22).

3. A arquitetura na *Estética*

3.1 As concepções arquitetônicas do idealismo

Vimos que foi a própria estrutura pluralista da esfera estética que obrigou Lukács a se dedicar ao exame das peculiaridades do reflexo estético de diversas manifestações artísticas justamente “*com a intenção de aclarar suas diferenças específicas de tal modo que nelas mesmas se confirmem os princípios estéticos gerais*” (Lukács, 1982, v.1: 22). E nos referimos também ao fato de que ao destacar o caráter afirmativo de sua *Estética*, Lukács se posiciona “*apaixonadamente*” contra as concepções estéticas do idealismo. Natural portanto que a seção dedicada ao “*caso especial*” da arquitetura se inicie pela crítica às concepções arquitetônicas da estética idealista.

Precisamente por não levarem em conta a estrutura pluralista da esfera estética e portanto as peculiaridades do reflexo estético das diferentes manifestações artísticas, é que a principal característica identificada por Lukács nas concepções arquitetônicas do idealismo é o acentuado paralelismo que sempre estabeleceram entre a arquitetura e a música. O ponto de partida de sua crítica a este paralelismo é uma particularidade que considera comum a ambas as formas de mimese estética: a arquitetura seria, além da música, a outra arte que sendo “*‘criadora de mundo’, não tem como veículo de evocação mimética a realidade objetiva imediatamente dada em sua real coisidade*” (Lukács, 1982, v. 4: 82).

É a esta conformidade originária identificada em ambos os processos miméticos que Lukács irá atribuir o paralelismo “*compreensível*” mas “*objetivamente insustentável*” que a “*estética especulativa*” tanto acentuou entre elas.

Schelling, cujas influências estético-idealistas se observariam em Goethe e até em Hegel, é apontado como o formulador mais influente deste paralelismo e cuja origem Lukács atribui sobretudo à concepção “*filosófico-natural*” do autor, na qual as artes aparecem divididas em duas séries: uma série “*real*”, constituída pela música, pintura e

escultura (a arquitetura é descrita como parte das artes plásticas, da escultura) e outra “*ideal*”, integrada pela poesia e sua divisão em lírica, épica e dramática. A comunidade com a música se deduziria de sua essência “*inorgânica*” e a arquitetura é então concebida como “*música congelada*” (ib.: 82).¹⁵ Presentes como sabemos em inúmeros compêndios de arquitetura, Lukács considera estas comparações e “*concreções*” com a música - “*colunas dóricas-ritmo, colunas jônicas-harmonia, colunas coríntias-melodia*” - meras metáforas, sequer analogias, e conclui que deste paralelismo intuído por Schelling, o único princípio a ser retido seria o do papel da estrutura matemática em ambas as artes, mas com o adendo de que, no caso da arquitetura, deverá ser levado em conta, além do papel da geometria, também o da física (ib.: 83).¹⁶

A idéia básica subjacente a esta comparação com a música seria para Lukács a limitação da arquitetura a princípios de “*filosofia natural*”, o que revelaria em Schelling, a grande contraposição estabelecida pela filosofia idealista especulativa entre “*espírito*” e “*natureza*”, na qual, e em função desta contraposição, todas as artes cujo meio homogêneo não seja o “*puramente ideal*”, da palavra, têm que ter uma fundamentação filosófico-natural: “*No caso do Schelling da filosofia da identidade, essa conclusão não tem ainda nenhum sentido pejorativo. De todos os modos, ela suscita em toda concepção idealista do mundo, e por necessidade, uma ordenação hierárquica na qual são atribuídas a priori às artes ‘ideais’ [à poesia e suas divisões] a excelência espiritual e estética*” (ib.: 83).

Neste sentido, Lukács observa que, em Schelling, a arquitetura aparece espiritualmente em uma hierarquia inferior em relação às artes ideais, razão pela qual, ao

¹⁵ De acordo com Borissavlievitch (1949: 19), para Schelling, “*a arquitetura é a forma artística inorgânica da música plástica*”, “*a música no espaço*”, “*a música congelada*”, ou “*a música concreta*”; “*é uma arte bela enquanto represente o inorgânico como alegoria do orgânico*”. No segundo capítulo da *Estética* dedicado ao estudo da mimese, Lukács já havia tratado destas comparações: “*Já em Schelling, comparações como ‘A arquitetura se constrói necessariamente segundo proporções aritméticas ou, como é música no espaço, segundo proporções geométricas’ são mero jogo mental agudo, porém vazio, que culmina em conhecidos aforismos como o de que a arquitetura é ‘música petrificada’. Hegel mostrou acertadamente que não é possível para o tempo geometria alguma como reflexo desantropomorfizador, e eliminou assim todo o solo filosófico destas analogias*” (Lukács, 1982; V. 2: 402).

¹⁶ Para Summerson (1999: 24), “*Se quisermos, podemos identificar o intercolúnio [o espaçamento das colunas] com a terminologia musical*” mas, “*Como sempre é tolice levar analogias longe demais*”.

não levar em conta o papel decisivo do trabalho humano em seu metabolismo com a natureza, esta vinculação e limitação da arte, próprias a pressupostos filosófico-naturais, acabam fazendo com que a relação da arquitetura “*com o homem, com a vida humana, se dissolva ou ao menos se relaxe consideravelmente. Schelling pelo menos parte do orgânico como princípio básico também das artes ‘naturais’, e reconduz a arquitetura a uma ‘lei’ segundo a qual ‘também o organismo se reduz na natureza à produção do inorgânico’. E deste modo a arquitetura se põe em conexão com os chamados ‘impulsos artísticos’ dos animais*” (ib.: 83).¹⁷

Na música, os problemas decorrentes da limitação da arte a princípios de filosofia natural já tinham sido examinados na *Estética* por ocasião das críticas às concepções que freqüentemente a vinculam diretamente a fenômenos da natureza. Evocando uma passagem de Herder para expressar esse tipo de vinculação - “*tudo o que soa na natureza é música*” - Lukács advertia para o fato de que todas as vezes em que se passa por cima do papel do trabalho e de suas conseqüências sociais e psicológicas na constituição do homem e se considera este último como “*um puro ser natural*”, toda a justificada tendência de se ultrapassar a separação metafísica entre a atividade artística e a existência humano-natural acaba fracassando: “*Herder não observa que já há um salto qualitativo entre a natureza e um ouvido capaz de ouvir música e um artista que a traga à luz através do instrumento que utiliza*” (ib.: 11).¹⁸

¹⁷ Lukács compreende a filosofia da natureza, especialmente a alemã, mas sobretudo a “*do jovem Schelling*”, no marco da crise enfrentada pelo pensamento “*mecânico-metafísico*” ante as exigências das ciências naturais em captar nos finais do século XVIII “*a totalidade dos fenômenos da natureza*” o que faz surgir, a partir deste momento, “*o intento de conceber o mundo anterior ao homem como um processo histórico unitário. O ‘Espírito’, a figura central idealista deste processo, é concebível, ao mesmo tempo, como o resultado dele. Daí que Schelling fale do nascimento da filosofia como uma ‘Odisséia do Espírito’, que até agora vinha trabalhando inconscientemente para adquirir consciência própria, conquista agora de um modo consciente sua pátria, a realidade*” (Lukács, *El Asalto a la razón*, Grijalbo, Barcelona, 1972, p. 106). A expressão “*Odisséia do Espírito*” empregada pelo jovem Schelling é entendida por Lukács como o conteúdo condensado de sua filosofia da natureza, a “*fórmula - idealista - de uma trajetória unitária da natureza, desde baixo até acima; que nesta idéia se concebe o homem e a consciência humana como produto do desenvolvimento da natureza (ainda que sob a forma da identidade sujeito-objeto); e que daí se desprende a capacidade da consciência humana de captar adequadamente o processo da natureza, cuja parte integrante e cujo resultado é a consciência mesma*” (ib.: 144).

¹⁸ “*Só pelo desenvolvimento objetivo da riqueza do ser humano é que a riqueza dos sentidos humanos subjetivos, que um ouvido musical, um olho sensível à beleza das formas, que numa palavra, os sentidos capazes de prazeres humanos se transformam em sentidos que se manifestam como forças do ser humano e*

O segundo autor evocado é Schopenhauer. Apesar de se referir às manifestações arquitetônicas como expressões “*daquelas idéias que constituem os níveis inferiores de objetivação da vontade*”, para Lukács, Schopenhauer, “*do ponto de vista da concreção*”, se aproximou muito mais do que Schelling de um importante “*princípio ativo*” da legalidade arquitetônica ao estabelecer, de um lado, a correta vinculação entre a natureza estética da arquitetura e o caráter “*inorgânico*” de seu material típico e, de outro, ao admitir que “*o peso, a coesão, a resistência, a dureza, propriedades gerais da pedra, são as primeiras, as mais simples e cegas manifestações da vontade, o baixo profundo da natureza*” (apud. Lukács, *ib.*:83).¹⁹ Isto entretanto não impediu que Lukács observasse que, com esta vinculação, Schopenhauer acabou por colocar a arquitetura, com muito mais resolução que Schelling, no nível mais baixo da hierarquia das artes: “*se produz uma hierarquia pela matéria ou pelo conteúdo das artes desde a natureza inorgânica até o homem, e nela a arquitetura termina, inevitavelmente, no escalão inferior: porém, dada a extrema valorização da natureza da música por Schopenhauer, o filósofo elimina com isso a comparação schellingiana das duas artes. No entanto, a vinculação da natureza estética da arquitetura com o caráter inorgânico de seu material típico, com uma parte de sua legalidade ativa (sobre cuja correta avaliação falaremos detalhadamente adiante), acabou influenciando na estética hegeliana*” (*ib.*: 84).

As concepções arquitetônicas de Hegel, o terceiro autor analisado, foram as que mereceram maior atenção. Para Lukács, dado o caráter histórico da estética hegeliana, a arquitetura é, “*segundo Hegel, a arte que há que se ‘tratar como a primeira segundo a existência’; a arquitetura conseguiu seu primeiro desenvolvimento antes ... que a escultura ou a pintura e que a música*” (*ib.*: 84). Entretanto, mesmo admitindo que Hegel “*tem razão quando rechaça uma derivação direta, adialeticamente evolucionista, da arquitetura a*

são quer desenvolvidos, quer produzidos. Porque não se trata apenas dos cinco sentidos, mas também dos sentidos ditos espirituais, dos sentidos práticos (vontade, amor, etc.), numa palavra, do sentido humano, do caráter humano dos sentidos que se formam apenas através da existência de um objeto, através da natureza tornada humana. A formação dos cinco sentidos representa o trabalho de toda a história do mundo até hoje”. (Marx, “Manuscritos Econômicos e Filosóficos”, in *Marx-Engels Sobre Literatura e Arte*, Global Editora, São Paulo, 1979, p.25).

¹⁹ Schopenhauer, “*Die Welt als Wille und Vorstellung*” [O mundo como vontade e representação].

partir de começos primitivos artisticamente neutrais, e quando sublinha energicamente o caráter abstrato de ditos elementos”, Lukács considera que essa correta advertência acaba inibida por seus preconceitos idealistas e, antes de tudo, porque “os fatos da evolução histórica real contradizem a teoria hegeliana que coloca a arquitetura nos começos da evolução artística dos homens” (ib.: 84).

Ainda que levando em consideração o fato de que àquela época não eram conhecidas *“a pintura rupestre, que nos mostra uma cultura pictórica de grande valor, ainda que unilateral e sem dúvida problemática, em uma época, em que certamente não se pode falar nem sequer de construções preartísticas”* e que eram também desconhecidos *“os cantos do trabalho, as danças mágicas, a ornamentística, etc.”*,

Lukács avalia que o erro de Hegel não se origina *“simples e diretamente do desconhecimento de tais fatos, mas, sobretudo, da concepção de conjunto idealista e hierárquica de seu sistema. Sua atitude crítica em relação aos começos da arte - cuja justificação frente à tese de um simples desenvolvimento de fatos fisiológicos ou antropológicos até converter-se em arte já examinamos - tem, sem dúvida, um conteúdo especificamente idealista: a imutabilidade (e, portanto, ahistoricidade) das idéias estéticas, as quais não conhecem em última instância senão gradações no âmbito da aproximação a sua realização mais plena, e não podem possuir nenhuma gênese real, nenhuma história autêntica”* (ib.: 85).

Para Lukács, a *“idéia estética”* em Hegel, a exemplo da idéia de arte em geral e das diversas artes, nasce portanto não da *“dialética real da história”*, mas do desenvolvimento dialético da idéia mesma. Deste modo, estaria, como *“idéia”*, consumada e completa desde suas *“primeiríssimas manifestações, e já contém todas as suas determinações primigênicas; ainda que - conforme a conhecida concepção hegeliana da história - de uma forma meramente abstrata, de tal modo que a evolução posterior tem que consistir exclusivamente em transformar em concreto e explícito o que já existe abstrata e implicitamente”* (ib.: 85).

É fundamentalmente por esta razão que Lukács, retomando uma de suas principais objeções à estética idealista, considera que “*com isso se impossibilita antes de tudo um reconhecimento da real gênese histórica das diversas artes*” (ib.: 85).

No que diz respeito à arquitetura, o mais importante para Lukács é que a presença definitiva de sua idéia estética desde o princípio “*ainda que de modo abstrato e implícito*”, acaba por acarretar apreciações e critérios totalmente falsos sobre seus começos e etapas posteriores: “*o sujeito que emite o juízo tem constantemente diante de si a idéia estética segundo seu desenvolvimento alcançado até o momento, e como esta idéia se considera permanentemente ‘presente’ na consideração dos estágios anteriores, o conteúdo e a forma destes tipos anteriores de conformação não se concebem - ainda que se pretenda - partindo de seus próprios pressupostos, e desta maneira, muitas de suas específicas peculiaridades aparecem como realizações ‘imperfeitas’ de um princípio que não cobrou vida senão muito mais tarde*” (ib.:85).

Ao denominar de “*deformação especulativa*” este procedimento acerca das peculiaridades da gênese histórica das diversas artes (e não apenas da arquitetura) e considerá-lo uma tendência geral própria do “*idealismo fisiológico*” e não uma “*especialidade*” de Hegel, Lukács identifica o mesmo comportamento em autores importantes e não necessariamente sob influência hegeliana, como Worringer e Riegl, para afirmar, em seguida, que esta tendência acabou produzindo no próprio filósofo uma dialética da periodização em sua história da arquitetura que, “*como acontece tantas vezes em seu pensamento, se funda **numa contraditoriedade acertadamente** captada para, logo a seguir, violentar, em sua execução, os fenômenos reais. **Hegel parte da acertada afirmação de que a arquitetura é ao mesmo tempo um meio para a realização de finalidades extra-artísticas e uma arte plena em si mesma***” [grifos meus] (ib.: 86).

De qualquer forma, Lukács se interessará vivamente por esta afirmação de Hegel para afirmar que “*a contradição e a unidade das contradições na dialética da finalidade*

*‘externa’ extra-artística, e a finalidade puramente estética é certamente um problema central da arquitetura” (ib.:86).*²⁰

Mesmo reconhecendo a importância desta contribuição, Lukács considera que Hegel, em função da estrutura idealista e hierárquica de sua estética, só conseguiu tratar desta contradição em termos meramente abstratos e por duas razões. Primeiro porque ao exagerar idealisticamente a *“independência”* da arquitetura em relação às demais artes, Hegel subestimou *“teoreticamente a missão social que determina sua forma e conteúdo.*

Se os dois elementos [forma e conteúdo] se põem em uma proporção correta - como pretendemos fazer aqui -, estas contradições e sua unidade aparecem na arquitetura como caso extremo da realização artística da missão social. O salto qualitativo consiste em que um edifício consegue realizar essa função totalmente sem roçar sequer com suas formas o mundo do estético, ao passo que nas demais artes, se as normas estéticas não são satisfeitas, não se pode ter uma tal neutralidade do ser. Sem dúvida é possível que uma obra literária, uma peça musical ou um quadro, etc., realizem sua função social mesmo sem possuir valor artístico. Mas então se tem na própria obra a expressão da contradição implícita neste contexto; podemos tomar como exemplos ‘A cabana do Pai Tomás’ ou ‘Abaixo as armas’, romances medíocres ou ruins que realizaram com êxito uma importante missão social. Ao contrário, a casa de aluguel da antiga Roma não era um mau objeto estético, mas se encontrava

²⁰ Embora não tenha explorado este aspecto em todas as suas consequências na apreciação crítica de Lukács de toda a arquitetura produzida desde o Renascimento aos dias de hoje, Konder (1978: 34) considera que o maior empenho da análise de Lukács da arquitetura *“está posto no esclarecimento da passagem dialética (continuidade/descontinuidade) da finalidade extra-estética à finalidade estética, na arquitetura. Hegel, Schelling, Schopenhauer não apresentam para o problema uma solução satisfatória. E também os teóricos da Bauhaus lhe parecem escamotear as dificuldades desse processo quando apresentam uma construção arquitetônica tecnicamente correta como - obviamente - também rica de valor estético”* [grifos meus]. Entretanto, a nosso juízo, não nos parece que ao se referir às concepções arquitetônicas desses autores, Lukács estivesse à procura de uma *“solução satisfatória”* para o problema estético da arquitetura. Ao contrário. Lukács, ao tratar do desenvolvimento da arquitetura até o seu atual *“beco sem saída”*, procura mostrar que desde o período Barroco, não há *“solução satisfatória”* justamente para o seu problema estético central, ou seja, para *“a contradição e a unidade das contradições na dialética da finalidade ‘externa’ extra-artística, e a finalidade puramente estética”*. As referências a Schelling, Schopenhauer e Hegel (entre outros), têm evidentemente em vista o problema do espaço arquitetônico (estético), mas muito mais com o objetivo de buscar elementos da peculiaridade de sua mimese e identificar o momento do salto qualitativo que, em certos períodos da história, foi capaz de transformar em *“estéticas”*, as finalidades *“extra-estéticas”* da arquitetura, para aí sim, fundamentar, no curso da análise, as razões pelas quais este salto se tornou, nos últimos séculos, cada vez mais problemático.

simplesmente fora do âmbito da estética. Esta possibilidade, cujos fundamentos e conseqüências estéticas analisaremos detalhadamente a seguir, indica o salto qualitativo; mas apesar de tudo não é mais que uma agudização extrema da determinação estética geral ‘de fora’: o que Hegel não levou em conta” [grifos meus] (ib.: 87).²¹

A segunda razão apontada por Lukács no tratamento abstrato de Hegel da contraditoriedade entre as finalidades estéticas e extra-estéticas da arquitetura é a de ter passado *“totalmente por alto pelos problemas estéticos básicos da arquitetura, precisamente o ponto em que a finalidade extra-estética tem que se transformar em estética”* (ib.: 87). Lukács tem acordo com o ponto de partida hegeliano mais geral, o de que a tarefa estética da arquitetura consiste em *“elaborar a natureza inorgânica de tal modo que esta se converta em um mundo externo vinculado, através da arte, com o Espírito”* mas considera que este princípio, ao se concretizar no sentido de que a vocação da arquitetura consiste em *“reconstruir a natureza externa, para o Espírito já existente em si, para o homem ou para as imagens de seus deuses, objetivamente conformadas e postas por ele, como um receptáculo criado pela arte, a partir do espírito mesmo, na beleza”,* acaba por reduzir a tarefa da arquitetura não apenas a um serviço da religião, mas a converte ainda em *“um mero marco, em um mero ‘receptáculo’ das imagens divinas da arte que adequadamente as expressa, a escultura”* (ib.: 87). Esta determinação, *“já ambígua”* da arquitetura como *“escultura inorgânica”* se converte, de acordo com Lukács *“em momento parcial de uma sistematização idealístico-hierárquica das artes, na qual se perde precisamente o especificamente estético da arquitetura; pois como expõe*

²¹ Nesta passagem sobre as determinações *“de fora”* tanto no conteúdo quanto na forma do estético Lukács tem em mente as palavras de Goethe em uma carta a Schiller (de 27/12/1797): *“Infelizmente nós, os recém-chegados, também nascemos às vezes artistas e percorremos penosamente toda esta diversidade da arte, sem saber verdadeiramente onde estamos a respeito deste assunto; porque, se não me engano, as determinações específicas deveriam vir de fora, e a ocasião é que deveria determinar o talento”* (apud Lukács, *Estética*, V 2: 79). Lukács vê *“a goethiana ‘determinação desde fora’ como um momento dos conteúdos socialmente condicionados, dimanantes da vida cotidiana, que se enfrentam em cada caso à arte como necessidades, como exigências postas pelo povo e às quais tem que dar resposta adequada, definitiva, facilitadora de duração, precisamente a forma concreta”* (ib.: 218).

inequivocamente Hegel já em seu estudo do período clássico - seu papel é meramente servil, 'enquanto que a escultura tem a missão de dar forma ao propriamente interior'. Deste modo se constituem em estreita dependência todas as errôneas posições de Hegel nesta problemática: a concepção da arquitetura como uma arte dos começos da evolução do homem, a dialética histórica de sua evolução, a dialética da relação de sua essência com a tarefa social que determina sua realização com os problemas propriamente estéticos" (ib.: 88).

Em todas estas posições, subjaz para Lukács ***"a ignorância total do problema estético central da arquitetura: a criação de espaço"*** e mesmo que *"com a idéia de receptáculo"* Hegel pense *"em uma tarefa de 'abarcар' ou abraçar"*, ele *"pensa só em um espaço no sentido 'abstrato-intelectual', no máximo um espaço no sentido da vida cotidiana"* e não toca sequer ***"os problemas propriamente estéticos que se apresentam na criação de um espaço peculiar, com a intenção de orientar a própria vivencialidade"***, ou seja, o ponto onde ***"se encontra precisamente o problema estético central da arquitetura"*** e de onde se torna possível compreender *"as razões pelas quais as reflexões freqüentemente agudíssimas e parcialmente corretas que expõe o filósofo degenerem em construções vazias"* [grifos meus] (ib.: 88).

Para Lukács, não basta, todavia, captar apenas a acertada contradição dialética entre as finalidades estéticas e extra-estéticas. É preciso ir além e investigar as razões pelas quais Hegel não conseguiu identificar os problemas *"propriamente estéticos"* da arquitetura e estabelecer em que momento e sob que condições se dá a sua gênese, o instante em que se realiza, na dialética contraditória das suas duas finalidades, a tarefa estética de sua transformação em uma arte *"plena em si mesma"*.

O principal motivo pelo qual Lukács qualificou como inevitável e necessária a polêmica, especialmente com as concepções arquitetônicas de Hegel, não se resume ao fato de que estas concepções tenham ainda *"numerosos partidários"* e sigam *"mesmo sem se arraigar na dialética, tendo uma certa vida independente"*, mas sobretudo porque *"para a compreensão filosófica da conformação arquitetônica do espaço é absolutamente imprescindível conseguir um entendimento por mais geral que seja, de*

sua gênese: entender que a realidade e a vivencialidade de um espaço arquitetônico (estético) não se pôde produzir senão muito lentamente; que sua existência, eficácia - e até a necessidade delas - não estão de modo algum dadas com a mera natureza fisiológica e antropológica do homem. Dito brevemente: também aqui se trata do fato de que o estético nasce passo a passo no curso da evolução humana da humanidade e não é uma relação com o mundo nascida simultaneamente com o ser-homem. Assim, o fato de que a arquitetura não se encontre no começo da evolução artística é para a estética muito mais que um assunto meramente factual. Faz tempo aliás que a própria questão fática já foi resolvida pela arqueologia e etnografia no sentido de nossa concepção. O que unicamente nos interessa agora é inferir deste fato já indiscutível as correspondentes conseqüências filosóficas para a estética, especialmente para a estética da arquitetura” [grifos meus] (ib.: 88).²²

A partir desta citação, em que se evidencia mais concretamente um dos aspectos mais importantes de sua polêmica contra a estética idealista, a historicidade humano-genética do fato estético, Lukács segue demarcando os contornos de sua concepção arquitetônica em relação às “*estéticas habituais*”, tratando agora, de modo mais específico, do problema da “*gênese do espaço arquitetônico (estético)*”.

3.2 A gênese do espaço arquitetônico (estético)

A primeira observação de Lukács quanto à gênese da arquitetura é que ela resulta de um longo processo de desenvolvimento da própria humanidade e não poderia, como em Hegel, estar situada no começo da evolução artística. Ao contrário, a construção com vistas a uma finalidade externa (de abrigo, proteção) precede historicamente a sua própria finalidade artística. Nas palavras do autor, “*é óbvio que todos os momentos extra-estéticos da arquitetura*”, e não apenas as necessidades humanas mais imediatas de um lugar de

²² Esta referência ao fato de que o estético não nasce simultaneamente com o ser-homem nos remete às anteriores considerações de Lukács sobre Schelling e às concepções estéticas sob a influência de princípios filosófico-naturais, entre os quais o da arte (e da arquitetura) como faculdade anímica.

proteção contra as forças da natureza e toda a sorte de inimigos, mas o próprio acúmulo de conhecimento acerca da estrutura e dos meios mais adequados para que tal espaço pudesse ser utilizado ou construído com estas finalidades, tiveram que “*existir e atuar muitíssimo tempo antes que pudesse aparecer sequer a premonição, de um espaço arquitetônico, estético*”, mesmo porque, nem mesmo “*as outras artes, como vimos, nasceram primariamente de necessidades estéticas*”, embora muitas delas, para que pudessem “*realizar sua função em uma prática penetrada de magia*”, contivessem “*desde o primeiro momento determinados elementos de natureza estética. Por primitiva que tenha sido a mimese na dança ou no canto, na pintura ou na escultura (e, de fato, algumas artes conseguem já em estágios primitivos uma mimese de nível muito alto), determinações decisivas de sua objetividade tiveram que ser de caráter estético desde o primeiro momento*” (ib.: 88).

Não foi este entretanto o caso das primeiras necessidades satisfeitas no campo da construção. Sem falar “*das cavernas simplesmente descobertas, não construídas portanto, e no máximo adaptadas*”, Lukács observa que mesmo quando as primeiras casas construídas e orientadas exclusivamente para lograr a utilidade então alcançável recebem - muito mais tarde -, algum tipo de decoração, o efeito é “*puramente de ornamento e não de elemento de uma totalidade arquitetônica*”, muito embora ele mesmo veja nesta manifestação “*uma necessidade que mais tarde se moverá nesta direção : se trata da expressão de uma emoção desencadeada por vivências relacionadas com o edifício e que, como emoção, quer impor-se e expressar-se. Essa emoção, porém, está em princípio promovida só pela significação geral do edifício para o homem, e não tem nenhum efeito retroativo sobre o objeto mesmo, sobre sua forma*” (ib.: 89).

Estes elementos decorativos são portanto considerados manifestações originárias daqueles movimentos em direção à futura “*totalidade arquitetônica*”, na qual as emoções promovidas pela significação geral da construção sobre o homem irão se expressar na própria forma do edifício.

Muito mais do que nas outras artes, Lukács considera que, na arquitetura, a origem e o desenvolvimento destas emoções desencadeadas pelas primeiras construções humanas

(segurança, orgulho, alegria, etc.) resultam de um processo “*nascido de fontes diversas e heterogêneas entre si, as quais não se fundem senão muito paulatinamente na corrente da missão social de uma arte*”, e observa que a origem destes sentimentos vitais é imprescindível para a gênese de toda a arte: “*sem este fenômeno, nenhuma arte poderia ampliar até um ‘mundo’ aquilo a que dá forma interiorizando-o ao mesmo tempo, nem poderia exercer uma ação estética sobre o homem inteiro, com suas idéias e seus sentimentos produzidos por uma vida cheia e rica em conteúdo. Mas tais emoções em si, que mesmo na vida não tendem a unir-se, têm que convergir com o tempo - o período da gênese de uma arte - até um determinado foco, e homogeneizar-se por conta da tendência social evolutiva que determinou as peculiaridades daquele foco, no sentido da missão social assim constituída. Sua heterogeneidade originária se converte então desse modo em elemento de tensão no seio da nova unidade ativa, e faz desta uma unidade de contradições fecundas. **Só quando se constituiu assim o meio-homogêneo de uma arte - nascido das necessidades da vida, porém separado das vivências nela possíveis por um salto qualitativo - pode se dizer que se concluiu a sua gênese.** O fato, abundantemente documentado pela história da arte e várias vezes considerado neste livro, de que inclusive em uma arte já esteticamente fundamentada podem aparecer no curso de sua evolução histórica motivos, meios expressivos, etc., radicalmente novos, não altera nenhum dado de princípio desta distinção entre a gênese e o desenvolvimento de uma arte já substantiva” [grifos meus] (ib.: 90).²³*

É claro que em cada arte a elaboração do “*material comum*” a cada “*meio homogêneo*” irá necessariamente se manifestar de forma peculiar. A língua, por exemplo, é para Lukács o “*material comum*”, o “*material básico*” da literatura e da forma poética que se manifestam também de modo imediato nas artes plásticas, na arquitetura (seu material inorgânico) e na música: “*Isto é verdade no mesmo sentido em que o material básico da escultura é o mármore, o bronze ou a madeira, e os sons o material básico da música. Estes materiais não pertencem à superestrutura, da mesma forma que a ela não*

²³ Lukács tratou da categoria do “*meio homogêneo*” no segundo volume da *Estética* – *Problemas da mimese*, seção 8. IV - “O mundo próprio das obras de arte”, item II - “O meio homogêneo, o homem inteiro e o homem inteiramente” e III - “O meio homogêneo e o pluralismo da esfera estética”.

pertence a linguagem. Mas pode-se negar o caráter superestrutural do conteúdo e da forma artística que se manifestam nas peças de mármore de Fídias, Miguelangelo e Rodin? Também não são em si mesmos, elementos da superestrutura, as cores e as linhas; mas não é, por exemplo, a arte de um Goya, ou de um Daumier uma autêntica superestrutura ativa e classista? Thomas Mann não é marxista. Mas quem queira saber como surge dos sons (os quais tão pouco pertencem, em si, mesmo à superestrutura) uma superestrutura musical mediante a conformação ideal e intelectual das formas musicais, uma superestrutura que luta pela libertação dos homens ou pela manutenção de sua escravidão, pela sustentação ou pela dissolução de seu ser humano, pela atenção ao homem do povo ou por sua separação dele, pode perfeitamente aprendê-lo no Doutor Fausto” (Lukács, 1965: 490).²⁴

Quanto ao caráter superestrutural do conteúdo e da forma artística do “material comum” do “meio - homogêneo” da arquitetura, Lukács diz não podemos retroceder “ante o fato aparentemente paradoxal, de que algo que não é nem base nem superestrutura (a língua) possa prover o material de algo que é superestrutura (a literatura). Em estética existem fenômenos ainda mais paradoxais. Segundo a concepção de Marx, uma ponte é uma parte da produção criadora de valor. Exclui esse fato que uma ponte, como objeto da estética, pertença à superestrutura? Acreditamos que não. Nossa maravilhosa ponte de correntes em Budapeste é um produto artístico da arquitetura classicista da Reforma, da mesma forma como o Museu Nacional ou numerosas residências da nobreza provincial húngara. Suas peculiaridades estéticas não podem ser explicadas sem levarmos em conta a base da época, a situação histórico-social nascida daquela base, do mesmo modo que a beleza da Ponte Vecchio se explica a partir da idade média florentina, ou a beleza da Ponte Santa Trinità a partir do mundo social florentino do Século XVI. A ponte como instrumento do transporte é uma parte da produção; porém esteticamente pertence à superestrutura” (ib.: 494).

²⁴ “Literatura y arte como sobreestrutura”, in *Aportaciones a la historia de la estética*, Editorial Grijaldo, México, 1965 (Conferência pronunciada na Academia de Ciências húngaras em 29 junho de 1951).

Conformado pela colaboração entre todos os sentidos e faculdades humanas (Marx), cada expressão artística, cada arte particular, possui, portanto, um “*meio*” que lhe é mais marcadamente específico e na imanência do qual se efetiva o ato de criação e de recepção do estético. Deste modo, o “*meio homogêneo*”, em sua concreta natureza evocativa (audibilidade, visibilidade, linguagem, gesto, espacialidade) se constitui, para Lukács, em um elemento “*nascido das necessidades da vida*” e da prática humana e, ao se converter em fundamento da própria criação artística, abre a possibilidade da criação de um “*mundo próprio*” enquanto reflexo artístico da realidade, o que lhe confere uma função muito parecida, mas totalmente diversa, daquela do conhecimento e do reflexo científico, ou seja, a função de ser “*o*” órgão de aproximação do reflexo estético à realidade objetiva.

Na busca, portanto, deste “*entendimento, por mais geral que seja*” da gênese e da historicidade peculiar do espaço arquitetônico (estético), Lukács está, na verdade, investigando, de um lado, as relações entre as finalidades estéticas e extra-estéticas da arquitetura e, de outro, indo além da constatação de que o problema estético central da arquitetura se encontra naquela “*contraditoriedade acertadamente captada*” por Hegel (a dialética e a contradição de suas finalidades estéticas e extra-estéticas) com o objetivo de estabelecer em que momento e sob que condições ocorre o salto qualitativo, ou seja, a mutação estética de suas finalidades extra-artísticas.

Seguir “*filosoficamente*” este processo na arquitetura equivale, para Lukács, indagar ainda sobre “*como se produz ou nasce a conformação de um tal espaço referido ao homem, antropomorfizador portanto, e, por conseguinte, objetivamente existente e concebido: como se produz enquanto necessidade social capaz de ser satisfeita: como nasce dela uma missão social e como se produz sua realização estética. Se partimos da concepção do espaço na vida cotidiana, temos que comprovar em seguida que dita concepção tem sempre desde o primeiro momento uma tendência antropomorfizadora. O que já está determinado pelo caráter necessário do espaço imediatamente presente ao homem.*” [grifo meu] (Lukács, 1982; V. 2: 90).

Após aludir à observação de Hegel segundo a qual o eixo vertical do sistema de coordenadas de um tal espaço aponta para o centro da terra, ou seja, que a vivência espacial

imediate da cotidianidade tem uma tendência geocêntrica, antropomorfizadora, e que é insuperável na imediatividade, Lukács lembra a inflexão decisiva para a hominização que representou a marcha ereta no reforço e na confirmação daquela tendência insuperável:

“com a interação, cada vez mais diferenciada, do homem com seu mundo circundante - o que acarreta um domínio prático crescente do espaço que o rodeia -, as demais coordenadas adquirem também um caráter resolutamente antropomorfizador. Por exemplo, a orientação adiante-para atrás, ou a orientação direita-esquerda.” (ib.: 91).

Entretanto, as necessidades práticas do desenvolvimento das relações do homem com seu espaço circundante fizeram com que muito cedo essas posições ingênuas e espontaneamente antropomorfizadoras fossem superadas. Descoberta relativamente muito cedo, esta tarefa será desempenhada pela geometria - a *“contemplação desantropomorfizadora do espaço”* - que supera *“necessariamente a imediatividade da cotidianidade espontaneamente antropomorfizadora”* (ib.: 91). Mesmo considerando que o desenvolvimento da concepção desantropomorfizadora do espaço se deu muito lentamente, Lukács considera que sem ela *“o desenvolvimento técnico da construção, que a princípio nada tem a ver com os problemas e os princípios estéticos da arquitetura”* teria sido inacessível: *“Há que se sublinhar especialmente o papel da geometria porque por uma parte ela é, como ciência exata das relações espaciais, o contrapólo desantropomorfizador da imagem estético-arquitetônica e antropomorfizadora do espaço, e, por outra, porque se desenvolveu muito antes e mais plenamente que os demais fundamentos teóricos da construção (estática, teoria dos materiais, etc.); estes outros fundamentos funcionam ainda durante muito tempo como meras experiências empíricas do trabalho, a propósito do qual não se pode esquecer, naturalmente, que sua tendência objetiva, inclusive nesses seus primeiros intentos empíricos e vacilantes, é já desantropomorfizadora”* (ib.: 92).

Uma outra importante diferença entre a arquitetura e as demais artes é atribuída por Lukács a este precoce desenvolvimento da geometria porque *“o aspecto técnico da construção, a produção do edifício como objeto útil para a sociedade humana - qualquer que seja a consciência desse caráter -, constitui um sistema científico acabado, ou seja, desantropomorfizador, cujo ser-assim não pode superar-se nunca”*

*pela positividade arquitetônico-estética, no sentido, por exemplo, em que as leis da teoria científica da perspectiva se superam na pintura, ou a estrutura da palavra como elemento do sistema de comunicação 2 se supera na poesia, etc.*²⁵ *Diferentemente destas situações, a arquitetura como arte tem que se apropriar como fundamento ineludível de sua específica positividade desses resultados científicos, e tem que partir deles em todos os seus intentos de dação de forma; ela lhes acrescenta ‘meramente’ um modo aparential estético adequado, através do qual aqueles elementos científicos - sem perder sua natureza essencial de conexões cientificamente captadas - se transformam em um novo e próprio meio homogêneo: da construção cientificamente fundada, de uma formação espacial nasce um espaço como mundo próprio do homem em um determinado nível da evolução histórico-social” (ib. : 92).*

Na investigação sobre a gênese deste espaço antropomórfico próprio ao mundo do homem Lukács assinala que *“as emoções desencadeadas pela construção originária mas **todavia extra-estética** são idênticas em muitos pontos com as que despertam qualquer ocupação inicial, como o trabalho e o resultado do mesmo, a saber: são antes de tudo alegria e orgulho por um domínio - ainda que parcial - da natureza e pelo desenvolvimento paralelo das próprias capacidades”* [grifos meus] (ib.: 92).

Sobre estas emoções originárias despertadas pelo trabalho, Lukács observa que elas estão presentes desde épocas muito remotas, por exemplo, na própria ornamentação das ferramentas: *“De todos os modos, o despertar e a consecução de emoções que assim se conseguem devem ser tomados em conta para nosso problema, como pressuposto humano, sobretudo porque no curso dessa evolução, **os objetos e sua elaboração decorativa podem converter-se em desencadeadores conscientes dessas emoções, seja simplesmente intensificando as emoções produzidas pelo mero fato da utilização das ferramentas, mas provavelmente também produzindo outras mesmo que com relações mais tênues que as originárias**”*, o que demonstraria não só que a

²⁵ A denominação “sistema de comunicação 2” é tomada por Lukács de Pavlov que considera “as palavras faladas, ouvidas e visíveis” como “sinais extraordinários de segunda ordem” que se desenvolveram com a aparição do homem e designavam o que “percebiam imediatamente, tanto do mundo externo quanto do mundo interno; os homens as usaram não só no tráfico recíproco, mas também por si mesmas e para si mesmos” (apud. Lukács, ib., v. 3: 10).

ornamentação também produz enriquecimentos emocionais, mas ainda que “*o mundo do homem, o mundo de suas inter-relações com o entorno, ganha plenitude não só prática e intelectualmente pela generalização da prática, mas também emocionalmente*” [grifos meus] (ib.: 93).²⁶

Entretanto, e mesmo admitindo que este processo de enriquecimento verificado na ornamentação das ferramentas não se constitui “*para nossa problemática mais que um pressuposto muito geral e de ação muito mediada*” uma vez que, de um lado “*as formas objetivas concretas que desencadeiam emoções não são capazes ainda de dar forma a nenhum espaço*” e, de outro, porque não existe “*nenhum caminho estético que leve os ornamentos bidimensionais à tridimensionalidade*” (ib.: 93), Lukács considera que “*é sobre esta base vital geral*” que se produzem “*as emoções extra-estéticas ou pré-estéticas envolvidas diretamente com o espaço e com as representações do mesmo*”, porque se já é compreensível que a “*proteção contra o tempo, contra os inimigos, etc., oferecida por um espaço fechado, ainda que não construído pelo homem (caverna), desencadeie emoções de alegria pela segurança e proteção conseguidas*”, muito mais intensas serão estas emoções quando o espaço é produto da atividade do homem: “*Se o refúgio é produto da própria atividade, se a construção ou o povoado, por exemplo, protege das feras ou dos inimigos por uma paliçada, por mais primitiva que seja, não só aumenta a intensidade das emoções assim desencadeadas, mas seus próprios conteúdos se tornam mais diversificados; a autoconsciência, o orgulho, etc., atuam já como momentos de seu enriquecimento. E, como sempre ocorre a esse nível, as atividades humanas que se orientam a necessidades reais da vida se entrelaçam idistinguivelmente com as que têm como fonte as representações mágicas*” (ib.: 94).

Esta referência a práticas mágicas fez com que Lukács recordasse o exemplo das sepulturas neolíticas como um importante momento do processo de antropomorfização das

²⁶ Os grifos chamam a atenção para o fato de que Lukács está tratando através do exemplo da ornamentação das ferramentas, da transição das emoções “*ainda extra-estéticas*” ou “*pré-estéticas*” desencadeadas pelas primeiras construções para o momento em que através da mimese estética serão incorporadas não mais como elemento de “*puro ornamento*” mas como “*desencadeadores conscientes*” de emoções envolvidas com a totalidade do espaço arquitetônico (estético).

construções, advertindo, entretanto, para as dificuldades de se estabelecer com precisão a fronteira entre as necessidades reais da vida e as que têm como fonte as representações mágicas: “*na maioria dos casos é impossível decidir se o que se buscou principalmente foi proteger o morto ou defender os vivos frente a um poder mágico; mas para nosso problema carece de importância o descobrimento dos motivos reais, de seu verdadeiro conteúdo, pois só nos interessa assinalar que tais construções sepulcrais, que ainda não tinham nada a ver com a arquitetura em sentido estético, eram sem dúvida capazes de desencadear, em seu ser-assim espacial concreto, emoções de intensa e profunda carga afetiva*”; de qualquer forma, se é certo que estas emoções não influíam de maneira determinante em suas formas, de outro lado, “*a estrutura técnica destas construções (cavernas subterrâneas, pesadas rochas como proteção, provisão de alimentos para o morto, etc.) eram orientadas sem dúvida de maneira precisa segundo os preceitos mágicos dominantes em cada caso, e evoluíram a partir destas fontes emocionais características (como, por exemplo, temor, esperança, piedade, etc.)*” (ib.: 94).

Com este relato sobre as experiências extra e pré-estéticas que precedem o salto qualitativo entre as duas finalidades da arquitetura, Lukács retoma a importância de se sublinhar as críticas à concepção de Hegel quanto ao “*caráter da arquitetura como arte de nascimento relativamente tardio. Pois disso se segue que sua gênese foi precedida de um longo período de elaboração de construções tecnicamente úteis de natureza diversa e uma evolução não menos ampla de emoções entrelaçadas com representações espaciais. O salto qualitativo que por razões já aduzidas, separa aqui mais claramente o pré-estético do estético foi sendo preparado sem dúvida graças às experiências que acabamos de descrever brevemente*” [grifos meus] (ib.: 95).

As primeiras manifestações deste salto qualitativo, o momento em que as emoções suscitadas pelas construções se entrelaçam efetivamente com representações espaciais, transitando, desta forma, de seus momentos pré-estéticos para os de natureza propriamente estética, têm lugar para Lukács no período que “*Gordon Childe caracterizou como ‘segunda’ revolução ou revolução ‘urbana’ ocorrida nas grandes regiões fluviais*

dominadas pelo homem na Ásia Anterior, Egito, etc”, no momento em que a evolução das forças produtivas possibilitaram e impuseram a constituição de grandes cidades e de construções em quantidades até então inimagináveis (ib.: 95).²⁷

No entanto, Lukács observa nesta transformação quantitativa uma novidade qualitativa: *“quando, por exemplo, surgem poderosas muralhas para a proteção da cidade, em lugar das anteriores paliçadas, ou quando as tumbas, geralmente pequenas, protegidas por poucas pedras ou lajes, se convertem em templos e sepulcros monumentais, etc., mesmo tecnicamente, a transformação é muito mais que uma mera intensificação quantitativa. A isto se soma como momento decisivo o caráter coletivo de tais construções, e não só no sentido de que a construção de uma pirâmide, por exemplo, não é possível senão sobre a base de uma mobilização organizada de grandes massas de homens, mas também - e, sobretudo do nosso ponto de vista, - no sentido de que a função destas construções se apóia, entre outras coisas, em suscitar sentimentos coletivos. Isto vale inclusive no que diz respeito às construções de utilidade imediata”* [grifos meus] (ib.: 95).

Não há dúvida de que uma muralha existe efetivamente para proteger seus habitantes e rechaçar toda a sorte de inimigos, mas *“o sentimento de segurança suscitado por sua altura, sua massa, etc., não é um casual fenômeno concomitante, uma mera associação, mas uma conseqüência necessária de tais decisões arquitetônicas, pois já na cotidianidade se tornou necessária a segurança objetiva e subjetiva no desenvolvimento da vida normal. O que nos interessa em nosso contexto é que as emoções desencadeadas agora já não se enlaçam só com o fato geral e objetivo da segurança, mas que são produto imediato do modo aparential visual da muralha (altura, massa, etc.). A propósito do que há que se recordar de novo - frente a determinados preconceitos - a divisão do trabalho entre os sentidos, divisão pela qual impressões originariamente táteis podem chegar ser percebidas de um modo*

²⁷ As referências de Lukács a Gordon Childe, estão em *Man makes himself*, Londres 1937 (p. 157 s.).

imediatamente visual” [grifos meus] (ib.: 95).²⁸ Deste modo, se “já no simples caso prático das muralhas de uma cidade é válida esta descrição, essa vinculação de emoções vitalmente impregnadas na imagem visual de uma construção, é claro que o efeito em questão tem que ser muito mais intenso e múltiplo quando a construção está a serviço de finalidades mágico-religiosas, que já por sua essência têm um fundamento emocional. Para nossos fins o que importa é mostrar que essa intensificação está mediada pela imagem espacial conformada pelos homens” [grifos meus] (ib.: 96).

Com esta observação sobre a mediação das imagens espaciais na intensificação das emoções e vivências humanas, Lukács pretende chamar a atenção para esta peculiaridade da mimese arquitetônica e ao mesmo tempo criticar as crenças no caráter “imediatamente mimético” da construção nos mesmos moldes da advertência a Herder (“tudo o que soa na natureza é música”) em relação à música. Embora admitindo que em seus estágios iniciais esses momentos miméticos desempenharam na atividade construtiva “um papel muito maior que nos níveis da arquitetura situados já em estágios de mimese mais elevada” (ib.: 96) e que exemplos de tais momentos poderiam ser multiplicados facilmente na arquitetura arcaica, Lukács irá afirmar que “o problema da mimese na arquitetura não se decide sobre este tipo de entendimento” (ib.: 97).²⁹

Neste sentido, *Stonehenge* será tomado como o exemplo “instrutivo” na investigação da “transição desde as construções úteis meramente práticas (incluída a destinada à prática mágica) até a **autêntica** arquitetura” porque representa “sem dúvida um fenômeno de transição de grande interesse entre a gênese da arquitetura e seu Ser-para-si artístico” [grifo meu] (ib.: 97).³⁰ E mesmo que as tendências imediatamente

²⁸ “A importância psicológica da muralha não deve ser esquecida. Quando a ponte levadiça era erguida, e fechados os portões ao pôr do sol, ficava a cidade desligada do mundo. O fato de ser assim fechada ajuda a criar um sentimento de unidade bem como de segurança” (Munford, Lewis; *A cidade na história*, Martins Fontes, São Paulo, 1991, p. 331).

²⁹ Lukács se refere aqui às formas miméticas identificadas por Worringer (*Arte Egípcia*, Munique 1927, p. 52 e 76) em elementos da arquitetura egípcia (entre as colinas e as sepulturas egípcias, por exemplo) e também por Gordon Childe que ao falar da arquitetura sumeriana precisa o fato de que a base de seu santuário (zigurate) é “um monte artificial” (apud Lukács, op. cit.:162).

³⁰ Espaço circular da Idade do Bronze delimitado por enormes pedras polidas (monólitos e dolmens) datado de cerca de 3100 a.C. situado em Salisbury, Inglaterra.

miméticas sejam consideradas ainda muito intensas em Stonehenge (“*em substância, a construção é a refiguração de uma clareira de bosque*”), não se trata apenas, de acordo com Lukács, de uma mimese das árvores porque “*mediante as pilastras se pretende evocar um determinado espaço, e precisamente - como indicam já a área construída de pedra e as grandes avenidas de acesso - um espaço que é para a coletividade cenário da evocação de importantes vivências coletivas. O que a natureza pode oferecer ela mesma para cerimônias religiosas ou mágicas (prados, clareiras em bosques, etc.) é aqui conscientemente produzido pelo homem*” (ib.: 98).

Deste modo Lukács irá insistir que em Stonehenge a mimese não aponta mais apenas para objetos naturais singulares (árvores) nem para relações de conjunto que entre eles se oferecem como adequados para ações humanas coletivas (as clareiras dos bosques) porque *as cerimônias e os ritos, já por si mesmos orientados a uma evocação, hão de intensificar-se mediante efeitos espaciais evocadores, mediante os efeitos do espaço artificialmente delimitado no marco de seu entorno natural. Aqui temos manifestamente um caso auroral no qual as emoções despertadas não se evocam pela presença casual de um determinado espaço, mas por uma espacialidade precisamente confirmada*” [grifos meus] (ib.: 98).

No entanto, e em que pese sua importância do ponto de vista da evolução entre as construções meramente úteis até a arquitetura, Stonehenge se constitui para Lukács em um brilhante “*beco sem saída*” porque nele a “*falta de perspectiva se manifesta no fato de que Stonehenge supera com audácia a máxima tarefa arquitetônica então possível, a conformação de uma construção arquitetônica externa, e se põe como objetivo a criação simultânea de um espaço externo e um espaço interno; assim se coloca surpreendentemente o problema decisivo da arquitetura, a contraposição entre a gravidade e a resistência do material de suporte (as vigas transversais), ainda que sem a possibilidade de desenvolver concretamente essa pugna. As pilastras sustentam sem dúvida as peças horizontais, mas estas ainda não suportam nada. Também é indício dessa falta de perspectiva o fato de que, mesmo que a relação entre o espaço conformado e o entorno natural esteja também projetado com audácia, dadas as indicadas limitações dos meios disponíveis, o que se produz é mais uma mera inserção*”

de elementos arquitetônicos em um quadro natural (ou seja, em um espaço em si alheio ao homem) do que uma transformação de algum setor da natureza em um espaço submetido à atividade e à capacidade vivencial do homem, adaptado a elas e próprio assim do ser humano” [grifos meus] (ib.: 99).

Retomando neste ponto da análise a advertência de que não se ocupará de questões de história da arte - “*nem tão pouco de sua explicação pelo materialismo histórico*” -, mas somente “*das questões filosóficas da gênese do espaço arquitetônico, ou seja, da determinação filosófica de seu caráter enquanto mimese estética*”, Lukács considera que foi obrigado a analisar isoladamente diversos momentos deste “*interessante precursor da arquitetura propriamente dita*” mas só no que diz respeito à “*essência objetiva estética*”, enquanto “*ponto de partida de conseqüências que superam amplamente a ocasião, com o objetivo de explicar por meio desse percurso os aspectos essenciais da mimese na arquitetura. Por isso começamos nossa investigação pelo problema da pugna entre a gravidade e a resistência como princípio da arquitetura*” [grifos meus] (ib.: 99).

3.3. A mimese arquitetônica

Já fizemos referência ao fato de que a importância dos problemas miméticos na determinação da peculiaridade do reflexo estético fez com que Lukács dedicasse à mimese um volume inteiro na *Estética*, o de número dois, a que denominou de *Problemas da mimese*.

Como, para o autor, “*imitação*” não pode significar senão a “*conversão de um reflexo de um fenômeno da realidade na prática de um sujeito*” (Lukács, 1982; V. 2: 7), a categoria da mimese, ao se remeter mediamente à teoria materialista do reflexo e, portanto, ao papel do trabalho humano no conhecimento da realidade objetiva (e à dialética aparência e essência), ocupa um lugar central em sua polêmica com o idealismo e a estética idealista.³¹

³¹ Observando que na vida de todo ser dotado de um “*grau alto de organização*”, a “*conservação e a transmissão das experiências imprescindíveis para a vida da espécie não podem consumir-se senão através da imitação*” enquanto “*procedimento eficaz de adaptação ao mundo circundante*” e que essa é “*também no*

Fundamental também no “tráfico dos homens entre si”, a mimese, o “gesto mimético”, ou seja, a “evocação de impressões afetivas, pela linguagem, os gestos, a ação, é um dos momentos necessários da vida cotidiana muito antes da existência da arte e sem apresentar necessariamente a tendência em se transformar em arte”, é, pois, para Lukács, “- considerado do ponto de vista do ulterior e superior desenvolvimento da humanidade - um sucedâneo da palavra, e, portanto, um sucedâneo do conceito, uma intenção inconsciente com a intenção de fixar e ordenar conceitualmente os objetos, os fatos etc. É nisso que devemos buscar o núcleo, o centro, no que diz respeito a sua função social; com o evocativo não nasceu mais do que uma mera ‘aura’, seja pela necessidade de expressar verbalmente o conceitual, seja pelo enriquecimento do objeto mediante a acumulação e a soma progressiva de vivências. Consideramos óbvio que a arte, de posterior nascimento, se forma com esses componentes expressivos, e que, inclusive, sem um largo processo que envolva as palavras, os gestos, as ações com uma tal ‘aura’, as artes não poderiam encontrar materiais na vida, nem formas nascidas da vida e enriquecedoras, por sua vez, dela mesma (nem, portanto, nenhuma disposição receptiva delas)” (Lukács, 1982, V. 2: 27).³²

Partindo desses elementos de sua compreensão sobre a mimese e os gestos miméticos na exposição dos elementos constitutivos da peculiaridade do reflexo estético da realidade na arquitetura, Lukács recorda que começou sua investigação pelo “problema da luta entre a gravidade e a resistência como princípio da arquitetura” utilizando as citações

homem a base natural sobre a qual se ergue a imitação como fato elementar da vida e da arte, ainda que, como é natural, isso ocorra, no caso da arte, através de mediações muito mais complicadas”, Lukács comenta que, na Antigüidade, “para a qual a doutrina do reflexo não representava ainda o estigma do materialismo, a imitação como um fundamento da vida, do pensamento e da atividade artística foi reconhecida por seus grandes pensadores entre eles Platão e Aristóteles. Só quando o idealismo filosófico da idade moderna se viu constrangido a ocupar uma posição defensiva que o obrigava a rechaçar a doutrina do reflexo para salvar, frente ao ser, o dogma da prioridade do ser-consciente - no sentido da produção daquele por este -, só então se converteu a doutrina do reflexo em tabu acadêmico. [...] As conseqüências de uma tal atitude idealista são facilmente estimáveis: quando o reflexo da realidade objetiva e independente da consciência deixa de ser o ponto de partida epistemológico, a imitação se converte, em parte, em algo enigmático, e, em parte, em algo supérfluo”. (ib.: 8).

³² É por esta razão que para Lukács, “as expressões miméticas da realidade cotidiana, cuja finalidade é uma comunicação prática concreta e determinada pelo conteúdo, vão sempre e necessariamente envoltas em uma ‘aura’ de evocação emocional” (ib.: 35).

de Schopenhauer que - “*ainda que de um ponto de vista unilateral*” - identificou claramente a importância deste problema fundamental ao escrever que “... *propriamente a luta entre o peso e a resistência é a única matéria estética da arquitetura artística: sua tarefa consiste em tornar manifesta essa luta através de diversos modos. A arquitetura a resolve impedindo que estas forças indestrutíveis alcancem o caminho mais breve até sua satisfação forçando-as através de um rodeio a prolongar a luta para fazer visível de variados modos a inesgotável aspiração de ambas as forças*” (apud Lukács, ib.: 99).³³

Esta tese de Schopenhauer contém para Lukács dois momentos importantes. Em primeiro lugar porque, ao contrário dos exemplos examinados até o momento, esta luta entre a gravidade e a resistência alude a uma mimese de nível muito superior, a uma “*refiguração do mundo externo muito menos imediata que as dos exemplos aduzidos até o momento*” e, portanto, a uma mimese já “*energicamente generalizada que reflete a essência, a legalidade de um importante campo da realidade*” (ib.: 99). Em segundo, porque a mimese “*da luta daquelas forças da natureza*” corretamente descrita por Schopenhauer “*tem que constituir um sistema, uma totalidade, para que sua refiguração se levante à altura de uma obra de arte arquitetônica*”, pois só assim, partindo das diversas interações dessas forças pode “*originar-se um ‘mundo’ acabado em si, assentado em si, verdadeiramente pleno em si e ativo como tal, uma autêntica obra de arte arquitetônica*” (ib.: 100).

³³ A ressalva de Lukács “*ao ponto de vista unilateral*” de Schopenhauer se deve ao fato dele não sublinhar o caráter estético desta mimese e, em função de sua “*condição de kantiano*”, conceber “*a visão e o espaço de um modo puramente subjetivo*”, razão pela qual a “*concreta conformação do espaço*” desaparece “*de sua estética da arquitetura, e a visibilidade não cobra nela tão pouco sua significação estética específica. Por isso em seu pensamento se inverte a relação entre o reflexo científico (desantropomorfizador) e o reflexo estético (referido ao homem): a referencialidade ao homem aparece como característica da mera construção útil, e só se reconhece como fundamento do estético a totalidade da luta das forças naturais. Mas essa totalidade tem que existir já necessariamente na construção científica da obra; a generalização desantropomorfizadora das forças ativas, de sua inter-relação é pressuposto ineliminável de toda construção, e por isso subjaz também a toda arquitetura em sentido estético. Por isso ao não dar muita importância - ou não dar nenhuma - à visualidade nem à criação de espaço, pelo fato - muito relacionado ao anterior - de depreciar as finalidades humanas com expressões como ‘externas’, ‘arbitrárias’, a inteligente formulação do problema por Schopenhauer termina em uma situação irresolúvel para ele. Também aqui se revela o erro de ver na arquitetura o começo da arte. Seja esta tese considerada historicamente como faz Hegel, ou sobre uma base de filosofia natural, partindo do objeto do reflexo, como faz Schopenhauer, em ambos os casos se produz resultados negativos” [grifos meus] (ib.: 100).*

Com a possibilidade de se refigurar e elevar mimeticamente a luta destas forças até a altura de uma autêntica obra de arte arquitetônica, Lukács observa que se considerarmos agora o problema “*do espaço exterior e o do espaço interior*” se apresenta imediatamente diante nós “*o tema objeto da mimese na arquitetura*” [grifos meus] (ib.: 101).

Se *Stonehenge* é considerado um momento em que se capta mimeticamente um fenômeno natural em um nível de generalização já bastante alto, naquele momento, entretanto, “*não se capta, ao contrário, o princípio básico da arquitetura, que de acordo com nossas presentes considerações, podemos expressar assim, de uma forma entretanto muito abstrata: se trata de uma reprodução visual da luta das forças naturais, e isto graças a que esta luta, reconhecida pelo homem, se submete, mediante este conhecimento, às finalidades humanas, e a relação, assim nascida, do mundo com o homem se estabelece na forma de um espaço conformado com intenção de visualidade. Se contemplamos desde este ponto de vista a gênese da arquitetura, tendo sempre presente o efeito desencadeador de emoções de certas construções, resulta óbvio que o espaço externo pode conseguir uma tal natureza estética antes do espaço interno. No centro dessas emoções situamos a vivência da proteção contra as forças da natureza, dos inimigos, os poderes mágicos, etc., com todas as suas ramificações e sublimações. Se tal é o caso, resulta claramente que a proteção mesma pode desenvolver-se muito cedo até converter-se em uma objetivação sensorial precisa, antes que os diversos aspectos e interesses protegidos. Estes experimentam grandes transformações no curso de uma longa evolução. Muito do que originariamente era rito mágico e, com isso, um elemento de fixação no velho, se transforma progressivamente em cerimônia religiosa mais articulada, mais rica e mais dinâmica, ou inclusive se seculariza democraticamente como ocorreu na Héliade. Deste modo as emoções crescem muito além de suas origens e se condensam em uma concreta missão social adequada para a determinação formal do espaço. A proteção alcançada, o fato do homem se habituar a uma certa segurança criam por fim um âmbito para vivências que se amplia progressivamente até abarcar a inteira vida coletiva dos homens. É óbvio que essa ampliação, esse aprofundamento e essa depuração das vivências espaciais arquitetônicas agem também sobre o espaço externo*

e o modificam. A história da arquitetura mostra em todo caso uma linha evolutiva assim” [grifos meus] (ib.: 101).

O historiador da arte austríaco Alois Riegl é considerado por Lukács como um dos primeiros autores a resumir as principais etapas desta linha evolutiva da natureza estética dos espaços externos e internos quando se referiu ao Panteon de Roma como “o espaço interior e completamente fechado mais antigo que se conserva, de dimensões verdadeiramente importantes e de intenções manifestamente artísticas” e lembrou que “seguramente se teve desde os diádocos um progresso decisivo no sentido da construção de espaços interiores” (apud. Lukács, ib.: 102).³⁴ Entretanto, e mesmo considerando secundária do ponto de vista da história da arte a veracidade da tese quanto a esta prioridade atribuída ao Panteon, interessa a Lukács observar que “nem o Egito nem a Grécia clássica conheceram espaços interiores nesse sentido estrito” para afirmar em seguida que “foi preciso preceder ao desenvolvimento do espaço interior uma larga e variada evolução do espaço exterior, com produção de resultados imponentes” (ib.: 102).³⁵

³⁴ Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie* (“A indústria artística romana tardia”), Viena 1927, p. 39-40.

³⁵ Falando sobre as pesquisas dos arquitetos romanos sobre o espaço interno e o Panteon (séc. I a C.), Tarella (1994: 10) diz que “O fato verdadeiramente novo estava na definição do espaço interno: definição vital para quem entra no Panteon. Esta vitalidade é sobretudo determinada pelo largo tambor cilíndrico e pela complexa estrutura de sustentação da cúpula, com nichos que acompanham os seus pontos de descarga sobre os maciços pilares. De tal modo que o vazio, até então sentido como elemento passivo, mesmo negativo, assume ali um valor positivo, ‘de presença atuante’, graças à correspondência entre os elementos. Correspondência mensuráveis (por exemplo, o diâmetro do edifício e a sua altura são iguais), mas que apercebemos como acorde harmônico no âmbito de muitos outros: o que surge entre a linha curva da planta e as infinitas curvas que formam a cúpula, os cinco círculos concêntricos da cúpula, decorada com caixotes, que apontam na direção da única abertura, também ela redonda, dando a impressão de uma ligeireza alada. Sucessos estéticos, todos eles tornados possíveis graças à perfeição técnica atingida pelos construtores romanos na utilização dos tijolos. Esta exigência da exaltação do sentido espacial encontrará outra magnífica realização na basílica de Constantino”. Em relação à natureza estética dos espaços internos e externos e sem deixar de assinalar a influência de Hegel na idéia de um espaço apenas capaz de “abarcá-lo” como um “receptáculo”, nos interessa ainda esta passagem em que Conti (1995: 21) fala do valor exterior dos edifícios gregos: “Freqüentemente, o que conta numa arquitetura é o espaço que ela encerra, ‘o vazio que a enche’, como dizia o filósofo chinês Lao-Tseu: coisa naturalíssima, uma vez que limitar e proteger um espaço é a verdadeira finalidade de um edifício: o que diferencia uma casa de uma escultura. Pois bem, os gregos inverteram este conceito: os seus templos - sua arquitetura representativa - têm valor precisamente pelo seu exterior, pela maneira como se constrói e acaba o envoltório do edifício. De fato, a cela não é mais do que uma caixa mal iluminada, quase uma ‘caixa-forte’ de pedra, para a imagem do deus. O que importa é a colunata do exterior, ‘vestuário’, com que se reveste esta caixa forte. É em função desta idéia que nasce a ordem, a qual, por sua vez, não é mais do que o ‘modelo’ deste vestido, o artifício utilizado para garantir que em cada produção haja um mínimo da sua qualidade, dado que a maior parte dos problemas de

Prosseguindo em suas considerações a respeito da “*gênese filosófica do espaço arquitetônico*” Lukács identifica contudo no “*interessante esquema*” de Riegl sobre a evolução e o surgimento dos espaços internos dois erros de princípio. O primeiro erro de Riegl consistiria em partir da tendência da arte antiga em “*reproduzir as coisas externas em sua individualidade material*” para inferir que essa arte “*teria que anular cuidadosamente a existência do espaço*”, mesmo quando reconhece que a arte antiga atribui às coisas representadas a sua “*plena tridimensionalidade*” (ib.: 102). Mas Riegl, de acordo com Lukács, limitaria imediatamente essa concessão ao acrescentar que esse espaço (interno) tem que apresentar-se como “*um espaço fechado, cubicamente mensurável*” e “*não como um espaço de profundidade infinita entre as coisas singulares materiais*” (apud Lukács, ib.: 102). Observando que neste aspecto o autor parte “*conscientemente de certos dogmas positivistas (visão de perto, visão de longe, etc.)*”, Lukács sugere que nesta tese se pode perceber ainda “*o efeito do fantasma da falsa teoria hegeliana da arquitetura como ‘escultura do inorgânico’*” e adverte que estas observações do “*destacado historiador da arte*” não têm sentido senão quando referidas à escultura (ib.: 102).

Ao contrário da escultura, na qual o espaço é efetivamente e antes de tudo “*cúbico*” e no qual todo “*o mundo externo espacial - na medida em que deve tomar-se em consideração como espaço vivencial - se reduz ao entorno imediato da obra*”, no caso da arquitetura, Lukács lembra que se trata sempre da inserção de “*algo concretamente espacial em um mundo também concreto e espacial; a arte começa quando a conformação espacial não só é objetivamente espacial, mas se executa conscientemente de tal modo que seu Em-si espacial se converta em um espacial Para-nós. Se a arquitetura, por primitiva que seja, fosse só ‘cúbica’ não poderia ser arte; as rochas lavradas que protegem as velhas câmaras sepulcrais, por exemplo, são na realidade somente cúbicas, e por esta razão não têm vida arquitetônica nem podem irradiar aquela vivacidade interior, aquelas emoções estético-espaciais. O princípio de vida que*

delineamento de um templo já está previamente resolvida mesmo antes de ser elaborado qualquer projeto particular” [grifos meus]. A descrição de Alda Tarella sobre o caráter positivo do espaço interno do Panteon, de “*sua presença atuante*”, contrasta fortemente com a concepção negativa de espaço interior de Conti. Veremos em seguida como Lukács identifica em Riegl esta concepção negativa de espaço interno e a vincula à teoria hegeliana da arquitetura como “*escultura do inorgânico*”.

toma alento em toda a escultura nasce da contraditoriedade do movimento representado; a dialética do agora, como situação fixada, é nela inseparável de seu De onde? e de seu Para onde?” (ib.: 103).³⁶

Uma tal motilidade, prossegue Lukács, é, no entanto, alheia à formação arquitetônica porque “*a resistência da gravidade, do peso e da rigidez leva sempre – ainda que através de um complicado sistema de mediações - a uma situação de apaziguamento, de equilíbrio estático. Como a estática do equilíbrio é o princípio objetivo (o mais geral, mesmo que pré-artístico) de toda construção; como a transposição do Em-si em um Para-nós estético não pode nunca se basear uma falsidade, aquela motilidade que constitui o princípio da forma na escultura não pode de modo algum se apresentar na arquitetura*” (ib.: 103).

O segundo erro de Riegl estaria no fato de ter partido inconscientemente de formas muito evoluídas de espaço arquitetônico como o gótico e o barroco e, ao aplicá-las a realizações arcaicas, concluir “*que há nos começos da arquitetura uma negação ou uma ‘anulação’ do espaço*” (ib.: 104). Lukács considera que isto “*confunde e obscurece precisamente a linha evolutiva tão acertadamente por ele traçada*”, pois, ao contrário, “*a positiva concepção arquitetônica do espaço não nasce de uma negação deste*”, mas de um longo percurso que “*se desenvolve a partir de relações, inicialmente abstratas em sentido*

³⁶ No terceiro volume da *Estética*, Lukács (1982; V. 3) analisou no Capítulo 13 - “Em-si, Para-nós, Para-si”, o papel e a função destas três categorias nos reflexos antropomorfizador e desantropomorfizador em dois sub-ítem: “I. O Em-si e o Para-nós no reflexo científico” e “II. A obra de arte como ente-para-si”. Partindo de considerações de Hegel sobre estas categorias e do fato de que as atividades do trabalho humano conduzem “*a categoria do Ser-para-si, desde a esfera puramente objetiva da objetividade em geral, da vida, etc., à consciência e à autoconsciência*”, Lukács, ao considerar a obra de arte um “ente-para-si” enquanto autoconsciência da espécie humana, se refere ao fato de que a categoria do “*Ser-para-si, em seu nível mais alto e mais desenvolvido, se converte em categoria específica da existência humana, precisamente onde se impõem com pleno desenvolvimento as determinações essenciais dessa existência, as que diferenciam o homem de todos os demais seres vivos e o convertem em homem propriamente dito*” (v. 3: 331). Para Lukács, a fundamentação teórica e prática da estreita vinculação entre “*O Ser-para-si*” e autoconsciência do homem se expressa no fato de que esta última é a “*concentração anímica e intelectual de seu Ser-para-si*” (ib.: 332) o que demonstra sua importância para a vida dos homens já que se converte “*naquela alta meditação de si mesmo com a qual os homens reconhecem e determinam como própria uma tendência evolutiva histórica profundamente vinculada como sua inteira existência*” (ib.: 332). Como exemplo da utilização da concepção hegeliana do *Para-si*, Lukács cita Marx como o primeiro a explicitar com ajuda desta categoria na *Miséria da Filosofia*, a transformação radical ocorrida com a constituição do proletariado em suas lutas contra o capital, “*como classe para si mesma*” (ib.: 333).

relativo e gerais, do homem com um espaço que este afirma como seu próprio de um modo emocionalmente espontâneo, e que caminha desde logo até formas cada vez mais complicadas e enriquecidas por determinações sociais” (ib.: 104). É desta forma que ocorre para Lukács a evolução do espaço externo “*desde os montes e colinas miméticos até os templos gregos; e assim também na do espaço interior desde ‘as pequenas câmaras sepulcrais’ egípcias ‘de acessos nada imponentes e que olhadas do exterior eram quase inexistentes’ até o Panteon que ele mesmo [Riegl] analisa exemplarmente”* (ib.: 104).

Lukács considera que todos esses “*momentos genéticos*” já seriam suficientes para que pudesse afinal “*formular conceitualmente a essência estética do espaço arquitetônico*”, mas com o intuito de conseguir “*um ponto de partida concreto e intuitivo*”, decidiu recorrer ainda às “*valiosas considerações de Leopoldo Ziegler acerca da cúpula de Brunelleschi na igreja de Santa Maria Del fiore de Florença*” (ib.: 104).³⁷

Ao assinalar que Ziegler aponta sobretudo para a novidade e a originalidade da construção e sublinha acertadamente que a maior parte desses elementos construtivos “*objetivamente imprescindíveis*” não aparecem na execução visível da obra, Lukács considera que estas observações expressam “*com insólita clareza o essencial e o principal*” porque “*considerada imediatamente como um ente, toda de arquitetura é um sistema cientificamente regulado de relações estáticas de equilíbrio. Aqui como em toda aplicação tecnológica dos reflexos científicos da realidade, essas relações se captam desantropomorfizadamente, isto é: ao transpor-se na prática se produz uma formação espacial e concreta e real (um espaço interno e um espaço externo). Esta formação apresenta, naturalmente, uma concreta conexão formal, sem ter nada a ver em si com as necessidades e as exigências da sensibilidade humana. Do ponto de vista tecnológico, o resultado pode ser sumamente inteligente, claro e dominável (para o*

³⁷ Ziegler observa que o que se vê da construção da cúpula é uma fração mínima mas suficiente para comunicar a tarefa técnica e sua solução, “*pois a sensação ou impressão ótica não se ocupa da peculiaridade construtiva senão na medida em que a aparência espacial externa lhe comunica uma intuição convincente e construtiva do construtivo*”; para ele “*a cúpula de Santa Maria suscita uma satisfação tão indizivelmente saturada porque expressa a lei construtiva da cobertura cupuliforme com uma intuitividade espacial e um ritmo formal de simplificação e concentração exemplares*” (Leopold Ziegler, *Introdução florentina a uma filosofia da arquitetura e das artes plásticas*, Leipzig, 1912, p. 18s, apud. Lukács, ib.: 104).

especialista) - pense-se, por exemplo, na construção de uma máquina complicada -, ainda que para a visualidade humana sensível-imediata represente um caos” (ib.: 105).³⁸

Por esta razão, e com o objetivo de iluminar mais claramente esta peculiaridade da arquitetura do ponto de vista da estética, Lukács insiste na necessidade de explicitar a diferença entre esta característica e o caráter “*matemático*” da música. Ao contrário de toda obra musical que como um “*sistema sonoro unitário*” - seja “*do ponto de vista da audibilidade evocadora ou desde o da proporcionalidade físico-matemática*” - é sempre “*uma formação unitária, insuperável nessa sua unidade*”, essa “*inseparabilidade*” não se dá no arquitetônico; na arquitetura, “*o sistema ‘matemático’ (mais propriamente desantropomorfizador) do reflexo existe com independência de sua transformação estética, é em si esteticamente neutro*” (ib.: 105).

É importante assinalar aqui que é exatamente a partir desta peculiaridade da arquitetura, a neutralidade e independência entre seu sistema matemático e sua mimese estética que Lukács irá fundamentar seu questionamento às concepções da arquitetura moderna: “*O erro teórico e prático de muitas concepções modernas (por exemplo, a dos membros da Bauhaus), carregado de conseqüências para a evolução da arquitetura, consiste precisamente em entender a construção objetivo-tecnológica da obra (quando conseguida como tal) como algo obviamente estético*” (ib.: 105).³⁹

³⁸ Para Argan (1992: 97), “*Brunelleschi, parece dizer Alberti, não jogou fora as estruturas que ‘ajudavam’ a construção em sua execução; ele as integrou à construção e, assim, a estrutura que era um meio, um fator funcional, identificou-se com a construção*” (ib.: 97) e “*não parece ter-se preocupado em demasia com terminar de maneira harmoniosa, com uma cobertura adequada, a construção existente. Preferiu sobrepor a ela a sua grande máquina espacial, que visualizava ao mesmo tempo uma nova concepção de espaço e uma nova tecnologia, como se fosse uma demonstração gigante de uma nova realidade política, cultural, social*” (“O significado da cúpula”, in *História da Arte como História da Cidade*).

³⁹ Esta observação de Lukács é importante, sobretudo quando confrontada com as raríssimas manifestações críticas sobre a crescente destituição da arquitetura como arte e a valorização cada vez maior de sua dimensão utilitária. Renato de Fusco (1972: 9) vê no pensamento arquitetônico contemporâneo “*a tendência em considerar a atividade arquitetônica e a reflexão estética sobre ela como epifenômenos de uma atividade essencialmente técnica e totalmente condicionada por leis econômico-sociais*”, um “*empenhamento equívoco*” e que acabou alterando o “*equilíbrio entre a autonomia e a heteronomia da atividade arquitetônica*”. Para Brandão (1999: 21), “*A arquitetura funcionalista que dominou o século XX trouxe consigo dois axiomas que distorceram as pretensões dos seus fundadores: por um lado, o repertório tecnológico-construtivo e as necessidades sociais reduzidas à sua pragmaticidade tornaram-se os condicionantes fundamentais dos projetos e recolocaram a arquitetura mais como serviço do que como arte*;

Em contraposição a este erro teórico, Lukács evoca mais uma vez o mérito de Ziegler em ter sublinhado “*que a formação arquitetônica em sentido estético tem que mostrar traços qualitativamente novos. Que esses traços se formulem primeiro negativamente - a saber, como o abandono de toda uma série de momentos, construtiva e tecnologicamente imprescindíveis, no sistema evocador da visualidade da obra - não pode debilitar essa radical novidade. Pois há que ter em conta que o abandono de algo no processo de criação artística é muito mais que uma mera negação. ‘Desenhar é deixar de lado’, dizia Max Liebermann; assim se produz algo qualitativamente novo que se fixa por fim como estético. Pois toda eliminação realmente artística aponta e impõe como princípio orientador soberano e único das vivências a construção estética - antropomorfizadora, referida ao homem -, que é tão pouco idêntica na arquitetura com a construção tecnológica quanto possa ser a plástica-visual com a anatomia na escultura. A eliminação de elementos é, pois, no sentido antes descrito, uma negação que produz determinações concretas e positivas: supera a mera negação esteticamente na medida em que cria novas conexões, novos sistemas hierárquicos de dependência, novos sistemas de orientação, etc.*” (ib.: 106).

Com estas considerações Lukács quer sobretudo enfatizar, mais uma vez, a necessidade de se “**sublinhar energicamente essa diferença entre a construção tecnológica e a estética da arquitetura**”, ressaltando, no entanto, que o tratamento dialético desta questão pressupõe o reconhecimento de que esta diferença contém “*ao mesmo tempo um certo momento de unidade*” [grifos meus] (ib.: 106).

A comparação com outras manifestações artísticas é novamente retomada com o objetivo de explicitar ainda mais a peculiaridade da mimese arquitetônica. Lukács observa que, ao contrário de todas as demais das artes “*nas quais a relação do reflexo artístico com seu modelo imediato refigurado e presente na realidade objetiva é extraordinariamente débil, e nas quais a única exigência imperiosa é a coincidência com a essência, a*

por outro, promoveu-se a novidade absoluta como o objetivo maior de suas criações vanguardistas e rompeu-se com toda e qualquer referência à história da arquitetura e aos estilos passados”.

descoberta e a conformação de aparências que expressem imediata e adequadamente a essência”, na arquitetura, esta relação é “*incomparavelmente mais unívoca e fixamente prescrita*”, fundamentalmente pelo fato de que o “*sistema e a hierarquia das determinações concretas que constituem a essência estética de uma obra arquitetônica estão inequivocamente pré-formados, formalmente e do ponto de vista do conteúdo, em sua construção técnica*” (ib.: 106). Ocorre desta forma que não só a eliminação de elementos nos termos até aqui analisada (“*Desenhar é deixar de lado*”) se limita “*a uma seleção entre os dados tecnologicamente presentes - e só entre eles -*”, mas, além disso, faz com que a “*nova imagem espacial visual, evocadora, assim conseguida*” não seja “*em última instância mais que uma transposição ao humanamente visual da construção originária, de produção desantropomorfizadora*” (ib.: 106). Para Lukács, “*tão óbvio é esse fato que parece quase trivial; pois a conformação artística seria mera fraude se a eliminação de momentos construtivos não evocasse, de todos os modos, a essência vivenciada destes e tentasse fingir uma construção de outra espécie. Esta afirmação, que em sua evidência parece tautológica, mostra, sem embargo, finalmente, com toda clareza, o duplo caráter da mimese na arquitetura*” [grifos meus] (ib.: 107).

Com esta passagem, e retomando afirmações anteriores sobre o caráter não decisivo dos esparsos momentos miméticos presentes na construção à época de sua gênese (no período da arquitetura arcaica), Lukács irá reafirmar que essa mimese não é decisiva para a essência da arquitetura, pois agora estaria claro “*que seu fundamento primeiro é a refiguração desantropomorfizadora de conexões legais universais da interação de forças naturais individualizadas, refiguração aplicada, naturalmente, a um caso singular cuja natureza, também singular, está determinada por certas finalidades humanas. Em todo caso se produz um sistema de reflexos desantropomorfizadores: mantém-se a universalidade das leis naturais, junto com sua aplicação a um caso singular*” (ib.: 107). Mas esse espaço só é singular do ponto de vista de uma aplicação de leis naturais gerais à realização das finalidades nele contidas, porque considerado da perspectiva de sua própria estrutura de conteúdo (de suas finalidades) também nele “*tem lugar um processo de generalização*” (ib.: 107). Lukács lembra que o próprio fato por ele destacado de que as formações realmente importantes da arquitetura nasceram de

“finalidades de uma coletividade, para funções coletivas” já introduz “tendências generalizadoras na finalidade posicionalmente qualificada até aqui de singularidade”, o que expressa que “a tarefa proposta em cada caso pela coletividade social à arquitetura contém uma enérgica generalização das necessidades sociais determinantes” (ib.: 107). Isto significa que estas necessidades existem de fato “como desejos, afetos, antipatias, etc., espontâneos dos indivíduos humanos” mas também enquanto “conseqüências necessárias do ser social de cada caso, da situação de classe, das tradições nacionais, etc.”, e é justamente a “tarefa arquitetônica” que irá realizar a partir delas “uma síntese objetivadora - e desantropomorfizadora a princípio - cujo caráter objetivador não fica de modo algum eliminado, mas somente concretizado, pela posição classista determinante, como, por exemplo, no caráter imponente e até ameaçador de um castelo, um palácio, etc.” [grifos meus] (ib.: 107).

É precisamente da interação destes “dois sistemas abstrativos - desantropomorfizadores”, ou seja, da ação mútua entre a “síntese objetivadora” (e, a princípio, “desantropomorfizadora”) da tarefa socialmente determinada pela “generalização das necessidades sociais determinantes” e a sua solução científico-tecnológica, que se produz, para Lukács, “a forma geral das obras arquitetônicas” que, entretanto, adverte, segue “ainda sem ser artística” [grifos meus] (ib.: 107).

Esta passagem torna mais clara a distinção fundamental estabelecida por Lukács desde o início da análise entre “construção” (reflexo científico/ desantropomorfização) e “espaço arquitetônico (estético)” (reflexo estético/ antropomorfização), entre finalidades extra-artísticas e finalidades artísticas da arquitetura, ou seja, a contraditoriedade corretamente intuída mas não resolvida por Hegel e que se constitui para Lukács no problema estético central da arquitetura: a construção de espaços capazes não apenas de “abrigar” ou “abarcar” finalidades, mas também de evocar e intensificar vivências humanas. É por esta razão que o “pôr arquitetônico”, ou seja, “a construção objetivo-tecnológica da obra” não é capaz de realizar, por si só, a “dação de forma” (o espaço conformado com intenção de visualidade) que caracteriza a duplicidade mimética da arquitetura e o salto qualitativo da mutação estética de suas necessidades extra-artísticas. A

própria etimologia da palavra arquitetura é esclarecedora nesse sentido. Para Brandão (1999: 27), “*a própria definição de arquitetura exige que ultrapássemos o puro objeto, e reconhecamos os valores e o mundo que o edifício torna visível. A origem etimológica da palavra ‘arquitetura’, entre os gregos, decorre da necessidade de distinguir algumas obras providas de significado existencial maior do que outras, que apresentavam soluções meramente técnicas e pragmáticas. Assim, precedendo ao termo ‘tektonicos’ (carpinteiro, fabricante, ação de construir, construção), acrescentou-se o radical ‘arché’ (origem, começo, princípio, autoridade). [...] Segundo Vernant, o termo arché aparece no vocabulário de Anaximandro [610- 546 a.C.] traduzindo a soberanidade, a excelência de um princípio original e comum a nortear e ordenar a sociedade grega. A arché é o centro da esfera social daquele mundo e deve ser traduzida nos edifícios, apresentando os deuses, a história e a conformação ética do povo grego. **Por esta razão, distinta da simples construção, a arquitetura reenvia-nos às origens, aos princípios e às leis originais e éticas que atravessam uma sociedade.** Ela produz a visibilidade de um mundo e de sua ordenação e, por meio da arché nela contida, nos dá acesso ao campo originário de onde emerge o edifício com a excelência e a legitimidade de objeto ‘arquitetônico’” [grifos meus].*

Mas, afinal, em que momento se consuma a positividade estética arquitetura? Tomando novamente o ato de eliminação, no sentido do exemplo da cúpula de Brunelleschi, Lukács dirá que este ato é o que “*transforma o sistema geral em uma particularidade referida às necessidades dos homens de um modo sensível-visual, intelectual e vital*” e cujo conteúdo relevante para os homens é justamente “*a transposição sem dúvida imprescindível - das construções abstratas ao concreto-visual, e, portanto, visualmente evocador, que tem que se mostrar como um conteúdo anímico-intelectual socialmente necessário para a vida, o desenvolvimento e a evolução da humanidade, se é que deva servir como fundamento de um particular reflexo estético da realidade, como fundamento de uma arte particular*” (ib.: 108).⁴⁰

⁴⁰ Para Heydenreich “*apenas se logrará avaliar plenamente a importância singular de Brunelleschi encarando a força criativa de seu projeto como produto de uma incessante interação dos níveis estético e técnico*” porque “*tudo o que se inventava e realizava no domínio da técnica não passava de um meio para a*

Recordando a importância com que sua análise contemplou as impressões de segurança, orgulho etc., suscitadas num nível ainda pré-estético pela atividade de construir e pelos edifícios, Lukács observa que a partir do momento em que construções orientadas a finalidades puramente práticas (incluídas as prático-religiosas) foram capazes de suscitar certas emoções durante longos períodos de tempo “*se desenvolve nos homens um sistema de comunicação 1’ tal que a partir daí não reagem apenas com reflexos condicionados à altura, à solidez etc., de uma muralha, por exemplo, com um sentimento de segurança, mas as próprias formas dos edifícios, criadoras de espaço, e os espaços interno e externo produzidos por elas aparecem evocadoramente como formas espaciais nesta direção. E como acontece geralmente nessas transformações do meramente útil em estético, paulatinamente se formam uma diferenciação, um apuro, uma ampliação, um aprofundamento etc. das emoções assim suscitadas*” [grifos meus] (ib.: 108).⁴¹

Esse “*complexo emocional*” surge sem dúvida de fontes e de sentimentos extremamente diversos, mas, de acordo com Lukács, se o contemplamos em sua “*unidade de origem histórico-social*”, seu conteúdo e “*princípio unificador*” é evidentemente o “*espaço humanizado*”, o “*espaço próprio do homem*” (ib.: 108). A propósito desta passagem, Lukács lembra a frase de Marx - “*o tempo é o espaço da evolução humana*” - para mostrar que também no caso da arquitetura essas palavras são muito mais que uma metáfora, porque nela o tempo significa também a própria “*ampliação da vivência espacial (e, mediada por ela, da concepção antropomorfizadora do espaço)*” (ib.: 108).

finalidade estética” ((Ludwig, H.; “*Arquitetura na Itália 1400-1500*”, São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1998, p. 13) ib.13).

⁴¹ Como consequência do trabalho humano Lukács (1982; V. 3: 35-36) considera que se produziu a necessidade de “*novas conexões, de modos mais complicados de reagir à realidade, de perceber nela conexões mais complicadas, de atuar de um modo novo correspondente às novas situações*” e denominou estes reflexos de sistema de comunicação 1’, com o objetivo de “*simbolizar sua posição intermediária entre os reflexos condicionados [sistema 1] e a linguagem [sistema 2]*”; para ele, só a arte e o comportamento artístico podem esclarecer a verdadeira dimensão destes sinais que se manifestam ainda mais perceptivelmente “*se passamos do trabalho às situações vitais, às relações humanas produzidas pelo desenvolvimento, ampliação e evolução crescente do trabalho*” (ib.: 37).

Mesmo reconhecendo, como vimos, a existência de formas espontâneas de antropomorfização do espaço na vida cotidiana, Lukács chama a atenção para o fato de que nem sempre o espaço possui ele mesmo “*as propriedades capazes de fazer dele o espaço próprio dos homens. Ao contrário. Muitas vezes na vida cotidiana o homem se defronta no primeiro plano de sua vida emocional com a essência do espaço independente da consciência humana, estranha ao homem e até hostil a ele do ponto de vista imediatamente antropomorfizador*” e somente “*quando o homem foi capaz de submeter a natureza a suas intenções pôde surgir para certos setores espaciais a vivência de que esses setores pertencem a um mundo circundante humano como elementos de sua ampliada personalidade. A arquitetura, na medida em que atua como arte, parte precisamente daí*” e, por esta razão, não pode “*ser casual que não se converta em uma arte autêntica senão quando a produção consciente de um espaço assim tem lugar sobre uma base coletiva, quando o caráter de um tal espaço não está determinado pelas necessidades e exigências de um homem individual, mas pelas de uma comunidade. (O autocrata das primitivas sociedades orientais é representante natural destas comunidades)*” [grifos meus] (ib.: 109).

A essa ênfase na vinculação estabelecida entre a existência de uma base coletiva e a arquitetura como uma arte autêntica se segue a observação de que para cada “*coletividade concreta nascem as primeiras obras de arte arquitetônicas*” e nestas, a linguagem formal, “*por simples que seja, como a das pirâmides - existe para sintetizar estes complexos emotivos dos indivíduos humanos em outros gerais que abarcam a comunidade inteira; por outra parte, e simultaneamente, nessas sínteses se unificam, por sua ação evocadora, as mais diversas correntes emocionais que, provocadas por configurações espaciais, haviam se desenvolvido por sua conta durante muito tempo; o resultado é uma corrente total unitária. Como um espaço assim é o cenário necessário e adequado para as principais ações coletivas dos homens, ele desempenha o papel de um espaço próprio do homem, do único no marco adequado, do único mundo circundante adequado aos conteúdos mais importantes de sua vida*” (ib.: 109).

Esta base coletiva se impõe para Lukács mesmo quando as construções se destinam a fins privados, porque não se pode esquecer, *“sobretudo, que a conexão da vida individual com seus fundamentos sociais nas sociedades pré-capitalistas é muito mais estreita e imediata que no capitalismo”* o que significa que mesmo o homem particular que constrói para seus próprios fins *“o faz nestas sociedades como membro de um estamento, etc., e a construção expressa sempre o espaço próprio da classe social a que pertence muito mais intensamente do que as peculiaridades do proprietário. Esta afirmação vale tanto para um palácio de uma cidade italiana quanto para a residência de campo ou para a casa do burguês medieval”* [grifos meus] (ib.: 109). Para Munford (1991: 294), enquanto *“a Igreja Universal se interessava pela alma do indivíduo, a comunidade medieval baseava-se em classes e posições, dentro de uma ordem limitada e local, feudal ou municipal. A pessoa sem ligações, durante a Idade Média, estava condenada à excomunhão ou ao exílio: quase à morte. Para viver, era preciso pertencer a uma associação - uma casa, uma mansão, um mosteiro, uma guilda. Não havia segurança senão na proteção do grupo, nem liberdade que não reconhecesse as obrigações constantes de uma vida corporativa. Vivia-se e morria-se conforme o estilo identificável de classe e da corporação a que se pertencia”* [grifos meus].

Veremos mais adiante de que maneira, com o capitalismo, o fim desta conexão individual com seus fundamentos sociais aparece na análise lukacsiana sobre a decadência da arquitetura.

No que vem descrevendo até o momento e caracteriza como *“o processo categorial consumado pela positividade estética na arquitetura”*, Lukács aponta a existência de *“duas generalidades que mutam em um concreto espaço visual evocador”*: por uma parte, um sistema de *“leis naturais intelectualmente dominadas, um sistema de pugna das forças naturais submetida a essas leis”*; por outra, uma *“necessidade social generalizada, uma missão social generalizada”* [grifos meus] (ib.: 110). A *“mutação”* que transforma essas duas generalidades em um *“concreto espaço visual evocador”* acontece por obra de uma nova mimese e contém em si uma particularidade: *“A mutação categorial tem que ser entendida aqui em toda sua literalidade: nessa mutação se eleva a uma unidade vivencial o conteúdo surgido da resolução científico-técnica da tarefa social; em sua*

elaboração visual evocadora, e em conseqüência dela, os elementos estruturais da construção expressam assim o mais essencial da tarefa social e de sua solução técnica, concentrando-o todo no estético e sintetizando as emoções e as idéias, suscitadas até então no homem dispersa e isoladamente, na intencionada vivência unitária do próprio espaço. Mas isto só pode ser conseguido através da própria conformação do espaço” (ib.: 110).

Na seqüência desta passagem, Lukács retoma mais uma vez a crítica ao entendimento que Hegel tem da arquitetura como um mero “receptáculo” das imagens divinas, mas agora no âmbito da problemática “*sumamente complicada, produzida pelos constantes intentos de unificar a arquitetura e a escultura, de colocar suas tendências, diametralmente opostas, no que diz respeito à conformação do espaço. Bastaria observar que a arquitetura deixaria de ser uma arte substantiva e teria que ser reconduzida ao nível da mera utilidade se sua tarefa se limitasse a produzir um marco para a própria refiguração do homem na forma de imagem sacra da escultura. Sem dúvida a necessidade concebida por Hegel como finalidade única da arquitetura existe como parte da missão social da arquitetura religiosa. Entretanto, mesmo passando por alto que também houve desde cedo uma arquitetura laica - e cada vez mais, à medida que evoluía a sociedade -, se tratava naquela, do ponto de vista da arquitetura, de uma tarefa colocada na forma de generalidade e que não pode resolver-se senão transformando essa generalidade em uma **particularidade** arquitetônica capaz de se constituir em um elemento orgânico de um espaço unitariamente vivenciável”* [grifo meu] (ib.: 110).

É preciso fazer aqui um breve excursão para lembrar que, muito embora já tivesse tratado da categoria da particularidade⁴², Lukács retomou na *Estética* o problema das relações recíprocas das categorias generalidade, particularidade e singularidade. Para ele, as três categorias “*não são pontos de vista desde os quais o sujeito contemple a realidade, ou perspectivas que introduza nela*” mas, pelo contrário, “*traços essenciais dos objetos da*

⁴² *Introdução a uma Estética Marxista - Sobre a Categoria da particularidade*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978.

realidade objetiva” (1982; V. 3: 200) numa imagem assim composta do “*ponto de vista de uma lógica e de uma teoria do conhecimento desantropomorfizadora*” (ib.: 212); lembrando sempre que “*o mundo da arte é o mundo do homem*” (ib.: 233) e que a obra de arte realiza e dá forma a uma “*unidade orgânica da personalidade humana com seu destino no mundo*” produzindo “*a superação destes dois extremos em um mundo do homem, da humanidade*”, Lukács considera a particularidade como a categoria central do estético, pois “*o centro satisfeito ou abarcado pela obra de arte em sua função produtora de uma síntese harmoniosa entre a subjetividade e a objetividade, entre a aparência e a essência, evidencia que nela têm que se superar na particularidade tanto a singularidade quanto a generalidade*” (ib: 236).

Entretanto, esta superação tanto da singularidade quanto da generalidade na particularidade se deve fundamentalmente à natureza inevitavelmente histórica da obra de arte, porque

“diferentemente das proposições científicas que se orientam em princípio a transformar o Em-si da realidade em um correto Para-nós, e nas quais, por conseguinte, as circunstâncias genéticas concretas, a cronologia etc., de sua formulação são de importância totalmente secundária e acessórias para sua validade especificamente científica”, nela (na obra de arte) “toda formação fica vinculada em todos os seus momentos essenciais ao instante histórico de seu nascimento” (ib.: 237).

Mais adiante, após recordar que “*enquanto no reflexo desantropomorfizador os dois extremos, a generalidade e a singularidade, são dois pontos sempre diferentes, porém, de todos os modos, em algum instante determinado*”, o “*particular, como força mediadora, é mais um lugar intermediário, um âmbito de jogo, um campo*”, Lukács irá mais uma vez chamar a atenção para o fato de que para a “*compreensão da diferença decisiva entre o reflexo científico e o estético era imprescindível sublinhar que o particular, que no reflexo científico figura como um ‘campo’ mediador, tem que se converter no reflexo estético em centro, em ponto central organizador*” (ib.: 269).

O corolário destas considerações sobre a especificidade das conformações espaciais da arquitetura e da escultura poderia ser a observação de Lukács de que “*o específico do espaço arquitetônico é sua realidade*”, porque ao contrário da pintura (e também da escultura), onde se cria um espaço cuja “*essência estética se apresenta de um modo*

puramente mimético”, nascido do fato de que “*os corpos mimeticamente nele refigurados produzem seu próprio entorno visual adequado como espaço*”, o espaço arquitetônico “*é algo real*” que “*envolve o homem inteiro da cotidianidade; sua transformação em um meio homogêneo - o da arquitetura -, capaz de orientar evocações, transforma o homem da cotidianidade no homem inteiramente tomado por esta arte. Só assim, só como espaço real pode converter-se no espaço próprio do homem neste sentido sumamente imediato*” (Lukács, 1982; v 4: 111).

Também aqui, e ao contrário da pintura e da escultura em que a adequação entre o espaço, os objetos e as relações humanas que o preenchem é sempre para o contemplador uma “*vivência de contemplação de objetos situados fora de seu Eu que só podem inserir-se em seu mundo graças ao princípio ‘tua res agitur’*”, e do qual participa somente por obra de uma “*vivência receptiva*”, na arquitetura, “*o homem se encontra rodeado, com todo o seu ser somato-psíquico, por um espaço artisticamente conformado; na medida em que este espaço representa um ‘mundo’, esse mundo se refere imediatamente na realidade ao homem real; este vive literalmente nesse espaço*” (ib.: 111).

Desta forma, Lukács considera que a chave para a compreensão da estrutura específica da mimese da arquitetura é exatamente este caráter real de seu espaço, porque diferentemente do que ocorre “*em toda outra forma de positividade estética*” em que “*a realidade figurada aparece como puramente mimética, puramente posta*”, de tal modo que se “*se elimina o ato que a põe, toda a obra perde sua realidade e se anulam as formas de objetividade condicionadas por ela*”, o espaço arquitetônico, ao contrário, “*é sempre - independentemente de toda positividade estética - um espaço real de precisa e concreta estrutura; o que nele resulta em positividade estética é uma qualidade específica de sua realidade, que subsiste imutável mesmo que se anule o ato estético que a põe; ocorrerá, simplesmente, que o sujeito que existe nesse espaço não será afetado por ela; recorde-se o exemplo da cúpula de Brunelleschi em Florença, na qual todas as modificações estéticas da construção visível (fenômeno da ‘eliminação’) têm a mesma eficácia material, tanto quanto as recobertas por elas*” (ib.: 111).

3.3.1. A duplicidade mimética da arquitetura

Para Lukács, se considerarmos essas características do espaço arquitetônico do ponto de vista da mimese, é possível observar, na arquitetura, a mesma duplicidade mimética da música: “*No primeiro - e primário - grupo, a forma do reflexo que refigura leis naturais como as da resistência e do peso em seu equilíbrio estático, é por sua essência tão desantropomorfizadora e científica como a do segundo, a que generaliza conceitualmente a missão social que vai amadurecendo nos indivíduos. Esse duplo sistema de reflexos desantropomorfizadores da realidade se converte então em objeto de uma segunda mimese, que é antropomorfizadora e estética e não elimina a realidade do espaço já presente objetivamente ou projetada sobre a primeira mimese, mas ‘somente’ transforma qualitativamente a conformação concreta desse espaço de acordo com os princípios do estético. Subjaz pois na arquitetura, como na música, uma mimese dupla*” [grifos meus] (ib.: 112).

Na música, contudo, a mimese dupla decorre para Lukács do fato de que a transformação “*das emoções, já em si miméticas, pela segunda mimese do meio homogêneo da música puramente auditiva, produz ao máximo, a mais pura forma de interioridade humanamente possível, o desenvolvimento total das emoções segundo sua dinâmica e lógica próprias sem preocupação com as possibilidades que ofereçam ou possam oferecer para sua gênese, seu desenvolvimento, plenitude etc., as cadeias causais da vida*” (ib.: 112).

Na arquitetura, ao contrário, “*a mimese dupla tem outra natureza, razão pela qual todos os influentes paralelismos traçados entre ambas as artes resultam sem fundamento. Antes de tudo, as formas primárias de reflexo são na arquitetura de caráter desantropomorfizador e de orientação não só teórica, mas inclusive tecnológica, de tal modo que em consequência delas se tem o projeto de uma formação real e utilizável do ponto de vista prático. Em segundo lugar: posto que a mimese estética desse reflexo sintetiza, como vimos, as duas generalidades convergentes na prática em uma particularidade unitária, ela não se limita apenas a dar um aspecto, uma refiguração dessa realidade primária, mas também a modela transformando-a em*

um sentido prático-real e faz de um espaço real posto a serviço de fins práticos humanos, um espaço distinto que conduz a esses mesmos fins, mas como meio homogêneo orientador de uma profunda vivencialidade. Isto significa que o homem, já esteticamente receptivo, não se encontra só contemplativamente posto diante de um espaço produzido, mas se move também livremente num espaço destinado a ele, adequado a sua vida ideal e emocional” (ib.: 112).

Mas, como para Lukács este movimento não tem que ser ele mesmo de natureza estética, isto expressaria claramente a especificidade do espaço arquitetônico. Enquanto o espaço pictórico tem como pressuposto “*a estrita composição estética de todos os movimentos mimeticamente captados que se representam nele*”, no espaço arquitetônico, o homem toma posse dele “*através de seus movimentos espontâneos, sem estar condicionado esteticamente; e isso inclusive e precisamente em sentido estético*” (ib.: 113).⁴³

Ao contrário, portanto, do que acontece nos espaços escultóricos e pictóricos, os movimentos do homem no espaço arquitetônico ou “*são puramente espontâneos ou não estão condicionados esteticamente. (Cerimônias mágicas ou religiosas nos templos, representação social nos palácios, etc.)*”, o que significa que o “*caráter estético do espaço arquitetônico se impõe nestes casos pelo fato de que o meio homogêneo de sua conformação irradia efeitos evocadores que impulsionam a estrutura emocional de tais atos [as cerimônias, as representações sociais, etc.] até muito mais além dos limites de suas finalidades intencionadas*” (ib.: 113).

É por esta razão que “*a relação do homem com o espaço arquitetônico, sua posse pelo homem, está indissoluvelmente vinculada com a possibilidade de viver - que não é primariamente estética - nesse espaço. Só se o homem vive de algum modo em tais espaços nasce de cada um deles o espaço próprio do homem, um espaço no qual as relações do homem com a realidade externa (necessariamente espacial) se intensificam*

⁴³ No caso da pintura e sobretudo da escultura, onde a exemplo da “*contemplação de uma obra arquitetônica sucessivamente por todos os lados*” existe também um certo tipo de movimento do sujeito receptor, “*o máximo que ocorre nestes casos é uma mudança dos aspectos meramente contemplativos diante da obra, e nem sequer a unificação sintética de todos eles pode mudar esse seu caráter*” (ib.: 113).

até o máximo de suas possibilidades e pode chegar a se expressar na maior pureza de suas determinações internas” (ib.: 113).

Estas relações do homem com o espaço arquitetônico significam para Lukács que, mesmo nos casos em que não se tem necessariamente a separação do estético da finalidade expressa pela vontade mágica porque “*os dois complexos emocionais se fundem de um modo subjetivamente indissolúvel*”, a possibilidade de invocar tendências de conteúdo análogo, a exemplo de outras artes, “*inclusive depois de haverem caducado historicamente os motivos originariamente causadores da obra*”, mostra que também aqui está em obra “*a separação real entre o estético e as finalidades que originariamente foram inseparáveis dele. Só partindo desta peculiar realidade de suas formações se pode entender a mimese dupla da arquitetura*” (ib.: 114).⁴⁴ Ao se referir aqui à separação entre o estético e suas finalidades originárias na arquitetura, Lukács evoca também a questão da permanência das obras de arte na história. Konder lembra que numa conferência de Lukács proferida em 1919 no Instituto de Investigação sobre o Materialismo Histórico em Budapeste, a questão da permanência ou não da obra de arte aparece logo após a menção à conhecida pergunta de Marx na Introdução à *Contribuição à Crítica da Economia Política* sobre a dificuldade em se compreender as razões pelas quais as obras de arte grega continuam a exercer sobre nós um prazer estético inigualável.⁴⁵ Neste texto Lukács se refere ao fato de que esta “*validade estável da obra de arte, a sua essência inteiramente supra-histórica e supra-social na aparência radica, porém, no fato de nela se desenrolar sobretudo uma confrontação do homem com a natureza. A sua orientação formativa vai tão longe, que até as relações sociais entre os homens que ela adota, são transformadas numa espécie de ‘natureza’*” e que muito embora mudem as relações sociais, as obras de arte “*são capazes de sobreviver a modificações múltiplas e muito*

⁴⁴ Em relação a esta separação entre o objeto estético e sua fruição Lukács considera que é “*notável, e característico do idealismo da estética de Kant, o fato de que o filósofo ilustre com uma alusão à arquitetura sua tese de que para o correto comportamento estético é imprescindível a indiferença ‘na intuição da existência do objeto’ da representação estética*” (ib.: 114). A referência a Kant está na *Kritik der Urteilskraft* (Crítica da faculdade de julgar).

⁴⁵ Konder, *A Estética de Lukács*, mimeo, s/d.

profundas das formas sociais, pois que a sua alteração exige (por vezes) transformações sociais mais profundas, que marcam a separação entre duas épocas”.⁴⁶

Diferentemente das demais artes, nas quais “*uma realidade adequada ao homem adquire forma pelo fato de que um específico meio homogêneo realiza sua refiguração adequada na obra de arte*”, na arquitetura se realiza uma “*transformação correspondente de uma formação que segue subsistindo como realidade*”, o que faz com se produzam “*modificações importantes na estrutura categorial da obra de arte*” (ib.: 114).

Para falar destas modificações, Lukács lembra que no capítulo anterior da *Estética* analisou detalhadamente “*o modo como do Para-nós do reflexo estético, de sua fixação na obra de arte, nasce seu Ser-para-si peculiar*” (ib.: 115) para assinalar que esta “*estrutura fundamental da estética*” experimenta, entretanto, na arquitetura, “*uma modificação nada inessencial pelo fato de que o modo primário de manifestação da arquitetura - baseado, como sabemos, em um duplo reflexo desantropomorfizador da realidade objetiva - tem que ser já como tal um Ente-para-si*” (ib.: 115).⁴⁷

A peculiaridade apontada consiste em que, na arquitetura, a “*segunda mimese, a propriamente estética, não pode suprimir esse Ser-para-si, nem o faz (enquanto que toda outra positividade estética supera o Ser-para-si de seus objetos imediatos, de seus ‘modelos’, por exemplo, e os transfere a um Ser-para-si estético, novo e puro); essa mimese [a segunda mimese, a propriamente estética da arquitetura] efetua uma transformação ‘somente’ na medida em que se destacam dessa realidade para-si as propriedades que podem atuar como Para-nós estético na vivência espacial, enquanto desaparecem aquelas outras (ou se dissimulam, etc.) que não tendem a promover esta vivência, mas, ao contrário, inibi-la. Mas como a realidade originária permanece sem ser tocada por esta transformação, o novo Para-nós pode se transformar em um Ser-*

⁴⁶ O título da conferência de Lukács à qual Konder se refere é “*Mudança de função do materialismo histórico*”, in *História e Consciência de Classe*, Porto, Publicações Escorpião, 1974, p.245). Em seu texto Konder considera, que Lukács não chegou a desenvolver e aprofundar esta tese. Entretanto, como veremos adiante, Lukács voltou a esta questão no Prólogo escrito em 1965 para a edição espanhola de seu livro *Problemas del Realismo* (Fondo de Cultura Económica, 1966, México) e, mais tarde, na “*Ontologia do Ser Social*”.

⁴⁷ Ver nota 34.

para-si estético, conservando superado - no tríplice sentido hegeliano deste ato - seu Ser-para-si primário. É uma realidade – a única em todo o âmbito vital do homem - cuja aparência está conscientemente disposta para a orientação de vivências evocadoras. Existe portanto aqui um espaço real cuja aparência, seja em seu conjunto seja em seus detalhes, nasceu com a finalidade de desempenhar essa ação evocadora. É um espaço real que de todos os pontos de vista se dispõe para a satisfação das necessidades do homem, de suas exigências vivenciais íntimas. Por isso temos podido chamá-lo de espaço próprio do homem, e como tal possui um Ser-para-si estético” (ib.: 115).

Ao considerar ainda mais de perto a dupla mimese da arquitetura como o resultado da *“transformação de duas generalidades em uma particularidade unitária”*, Lukács chama atenção para uma outra peculiaridade específica de sua estrutura categorial como arte: *“Nos referimos a sua incapacidade para expressar artisticamente e algo negativo. Aquela escala infinita das emoções e atitudes ideológicas que vão desde a tragédia até a comédia, a sátira, a caricatura, fica excluída liminarmente do cosmos de evocações acessível à arquitetura pela essência mesma de seu modo de construir mundo humano”* (ib.: 115).

Lukács, entretanto, não entende esta limitação do *“conteúdo evocável”* da arquitetura nem num *“sentido de privação”* e muito menos *“pejorativo”*. Sempre *“que uma arte ou um gênero é incapaz de incorporar a seu ‘mundo’ determinados fenômenos da vida, é que há alguma relação determinada do homem com a realidade, alguma determinada orientação do desenvolvimento de sua interioridade, alguma determinada relação de sua personalidade individual com a humanidade e a evolução desta - relação concretamente mediada pela classe, a nação, etc., - que só pode impor-se mediante uma tal renúncia temática ou estrutural. O especificamente humano - em sua complicada e ramificada mediação já descrita - não é uma rígida idéia ‘eterna’, fechada e unitária no sentido de Platão, da qual ‘participem’ as singulares objetivações e condutas com a tendência a dissolver-se nela. É muito mais uma síntese viva, sempre em evolução superadora, enriquecedora e aprofundadora, de todos os*

*fatos, todos os pensamentos, todos os sentimentos dos indivíduos, classes e nações que constituem a humanidade na realidade histórica. A arte, como autoconsciência desse processo evolutivo, não pode captar extensivamente ‘uno actu’ essa totalidade. Sua divisão em artes singulares e rigorosamente diferenciadas aponta precisamente para captar os momentos essenciais singulares de tal modo que fiquem preservados em sua totalidade intensiva os momentos importante desse todo como conteúdos da autoconsciência” (ib.: 116). Desta maneira, se pertence pois “à essência da arquitetura essa negação, a falta de toda luta entre o positivo e o negativo, há que se formular de imediato a pergunta: em que consiste o valor humano específico dessa privação imediata e absoluta, **única** no campo da arte?” [grifo meu] (ib.: 116).*

Para responder a esta questão Lukács dirá que será necessário partir historicamente da gênese da arquitetura, do fato de que “*só pôde nascer como arte real no período dos grandes impérios, especialmente nas grandes cidades. E isto só (com o que a ocasião histórica começa a se transformar em artística) quando foi possível e necessário que a finalidade determinante da construção e estrutura dos edifícios tivesse um caráter coletivo” (ib.: 116).*

Entretanto, esta característica é considerada apenas como ponto de partida da essência específica da arquitetura, uma vez que mesmo em estágios muito mais primitivos também “*era coletiva - precisamente mágica - a finalidade que determinava imediatamente a prática artística” e, por esta razão, esta determinação coletiva da prática - “ainda não consciente de ser artística” – que, em todos os demais casos se orienta diretamente aos homens (dança, canto etc.), teve que produzir da mesma forma uma “certa elevação do meramente particular até o coletivo” (ib.: 117). Mas em relação à permanência e aos conteúdos comuns que determinavam as finalidades coletivas das práticas artísticas “com a dissolução do comunismo primitivo e com a origem das sociedades de classes, a universalidade social não pôde impor-se esteticamente em todas essas artes [canto, dança etc.], a não ser no momento em que as contradições concretas entre o homem e a sociedade (seja na forma do conflito entre indivíduo e classe ou nação, seja na de*

choque entre classe e sociedade, entre classes particulares, etc.) se convertem, de acordo com sua importância em objetos da mimese estética” (ib.: 117).

Com isso, Lukács considera então que **“já não será muito difícil iluminar a particularidade da arquitetura”** que está em exame: *“A arquitetura é uma arte criadora de mundo, que não se refere, entretanto, diretamente aos homens, e, sobretudo, não diretamente aos indivíduos, ainda que crie para o homem - mas somente em sua condição de membro de uma coletividade social - um mundo circundante adequado, que é realmente espacial e evoca ao mesmo tempo, visualmente aquela adequação. No mundo conformado pela obra arquitetônica o homem não pode apresentar-se como objeto da mimese. Precisamente a produção de um mundo circundante realmente espacial, e ao mesmo tempo adequado ao homem, exclui uma conformação artística deste tipo: como homem real ele penetra neste ‘mundo’, e sua relação adequada com ele não é sua mimese, mas sua existência real nele. Nisto se expressam antes de tudo as determinações básicas do espaço na relação com as categorias que são inseparáveis dele, como o tempo, o movimento e a matéria”* [grifos meus] (ib.: 117).

Ao sublinhar que Hegel estava certo quanto ao fato de ser *“impossível indicar um espaço que seja espaço para-si; sempre é espaço ocupado, e nunca distinto do que o ocupa. É sensibilidade não sensível e sensível a-sensibilidade”*, Lukács assinala que esta citação contém os fundamentos filosóficos de duas de suas anteriores afirmações: em primeiro lugar, *“o papel da mimese dupla transposta ao terreno da prática e que, mediante este processo, produz um espaço que é para-si. As modificações que introduz a arquitetura na determinação abstrata e geral do espaço em que Hegel pensa - antes de tudo, o fato de que na arquitetura o princípio decisivo não é o espaço ‘ocupado’, mas o espaço concretamente delimitado - não afetam o ponto essencial; sobretudo porque - particularmente no que diz respeito ao espaço externo - a ‘ocupação’ do espaço não pode apenas distinguir-se de sua delimitação. A mimese dupla própria da positividade estética do espaço arquitetônico é pois - como em qualquer arte, ainda que nesta de modo específico - o pôr de um Ser-para-si que, precisamente porque o Em-si se*

converte em um Para-nós, mostra seu caráter estético, o domínio da particularidade na realidade antropomorfizadamente posta” (ib.: 118).

Em segundo lugar, *“dada a massiva materialidade do meio homogêneo da arquitetura, é sumamente importante sublinhar nela, como faz Hegel, energicamente, a unidade dialética e contraditória do sensível e do não sensível”* porque, se *“a arquitetura não fosse mais que uma conformação real da matéria, um mero reflexo de suas legalidades internas, não poderia ter lugar nela mais que um reflexo desantropomorfizador e a aplicação prática deste. Toda a atividade arquitetônica levaria exclusivamente a um ‘ser-para-si-existente’, a uma existência material concreta cuja essência se limitaria excluir faticamente outros espaços. Mas, como a positividade estética é capaz de levantar também o momento não sensível do espaço à nova sensibilidade sintética do meio homogêneo de cada caso, se torna possível esse Ser-para-si estético do espaço arquitetônico que supera em muito a mera existência”* [grifos meus] (ib.: 118).

Isto significa para Lukács que o espaço arquitetônico assume todas as propriedades construtivas do *“ser-para-si-existente”*, mas se destaca *“simplesmente”* de sua estrutura material através da consciência de uma evocação visual, o que quer dizer que *“a matéria como tal - com todas as suas legalidades agora elevadas à visualidade - se converte em fator fundante deste espaço”*, conexão esta que *“dá lugar à revelação de todos os momentos da totalidade que, como mostrou acertadamente Hegel, consta de espaço, tempo, movimento e matéria. A peculiaridade do espaço arquitetônico consiste em que nele o espaço mesmo e a matéria são momentos dominantes naquela unidade. A matéria, diz Hegel, é ‘a relação entre espaço e o tempo como identidade em repouso’ ”* (ib.: 119).⁴⁸

Com isso, prossegue Lukács, no espaço arquitetônico, o movimento desaparece desta unidade sintática porque *“efetivamente é próprio da essência da arquitetura a identidade em repouso recém aludida. Já indicamos que na pugna das forças naturais conformadas pela arquitetura, o que se leva à vivencialidade visual não é a cambiante*

⁴⁸ Hegel, *Enzyklopädie*, § 261, Zusatz.

dinâmica desta pugna, mas esta pugna como estática do equilíbrio, sem dúvida rico em tensões. No primeiro estágio do reflexo correspondente - o desantropomorfizador -, isso é desde logo uma necessidade tecnológica; a solidez prática de um edifício qualquer seria impossível se não se baseasse em um fundamento estático” (ib.: 119).

Mas a arte, ao dar concretude a “*essa generalidade desantropomorfizadora, a esse reflexo de leis naturais gerais, mediante um ulterior reflexo, até conseguir uma particularidade visualmente evocadora, produz dentro desta pura materialidade e inamovível estática uma motilidade muito intrincada que, quando preenchida de conteúdo essencial e social humano, faz deste espaço um ‘mundo’, um mundo do homem” (ib.: 119).*⁴⁹

Lembrando que em outros contextos dedicados à objetividade do tempo já havia apelado à exposição de Hegel acerca da particularidade na existência real do passado e do futuro, Lukács volta a evocá-lo acerca da realidade desta dimensão temporal a respeito do espaço - “*Mas o passado e o futuro do tempo como existentes na natureza é o espaço” -*, para em seguida afirmar que “*a estática do domínio das leis naturais se impõe na evocação visual de todo espaço autenticamente arquitetônico, aparecendo sempre como portadora da duração, da eternidade, de tal modo que a vivência de um tal espaço contém espontaneamente um haver-sido ilimitado e um análogo ser futuro” (ib.: 119).*

Para Lukács, este “*efeito necessário, esteticamente normativo*”, se intensifica mais ainda no comportamento subjetivo adequado à vivência da arquitetura ao lhe conferir um acento muito particular, uma vez que “*ao contrário do que ocorre com a pintura e a escultura (nas quais o quase-tempo é também uma categoria estética objetiva), o quase-tempo não pode ser senão subjetivo” (ib.: 120).*

As categorias “*quase-espaço*” e “*quase-tempo*” foram tratadas no volume 2 da *Estética*. Evocando ainda uma vez Hegel sobre a “*unidade dialética e contraditória do tempo e do espaço*” contra a “*separação metafísica, fetichizadora do espaço e do tempo*”

⁴⁹ Para Conti (1984: 11), as plantas complicadas e as paredes onduladas “*uma das constantes do barroco*” introduziam “*a idéia de movimento na mais estática - por definição - de todas as artes: a arquitetura*”.

que domina sobretudo “*desde a estética transcendental que abre a Crítica da Razão Pura kantiana*” (1982; V. 2: 387), Lukács considera que essa coexistência, ao penetrar “*a reflexão sobre os fenômenos da vida*”, move os homens “*a ampliar suas concepções do espaço e do tempo*” e “*faz com que apareçam já na linguagem da cotidianidade e na terminologia das ciências sociais reflexos de importantes fatos da vida que, em nossa opinião, poderiam designar-se do modo mais oportuno com as expressões ‘quase-espaço’ e ‘quase-tempo’*” (ib.: 390).

Desta forma, as expressões “*quase-espaço*” e “*quase-tempo*” dizem respeito à necessidade do meio-homogêneo de cada arte de converter as determinações objetivas da realidade em sua criação de “*mundo*”, o que não significa, entretanto, que a “*homogeneidade espaço-visual do meio pictórico*” ou a “*auditivo-temporal do meio musical*” implique em “*uma rígida contraposição metafísica de espacialidade e temporalidade de tal modo que, posta uma delas como base da homogeneidade, a outra tivesse que desaparecer totalmente da esfera do conformado. Ao contrário. A exigência posta a todas as artes que não se baseiam em abstratos princípios formais, ou seja a todas as artes que são algo mais que mera decoração, é a criação de um ‘mundo’, uma fixação tal da realidade refletida que as determinações que constroem e consomem a obra se convertem em uma refiguração coesa, concreta e sensível das determinações objetivas da realidade*” (ib. 391).

Há, entretanto, para Lukács, determinadas categorias sem as quais é impossível conformar um “*mundo*” e que não podem ser eliminadas de nenhum meio-homogêneo.⁵⁰ O caráter espaço-temporal da realidade objetiva é uma delas, razão pela qual ele chama a atenção para a “*fecunda contradição dialética*” que existe no fato de que “*todo meio homogêneo primária e imediatamente espaço-visual tenha que inserir também um quase-tempo na totalidade de seu mundo, do mesmo modo que tão pouco existe meio homogêneo temporal que seja capaz de construir seu ‘mundo’ sem nenhum elemento de quase-espaço*”

⁵⁰ “*É sem dúvida verdade que cada meio homogêneo tem – total ou predominantemente – um caráter espacial ou temporal*” (Lukács, 1982; V. 2: 391)

e lembra que Lessing colocou no *Laoconte* este mesmo problema no que diz respeito à pintura e à escultura partindo da “*fecunda contradição das artes plásticas que consiste em que nunca podem reproduzir ‘mais que um instante da natureza em constante transformação’*” (ib.: 392).

Para Lukács “*A unidade de contraposições que realiza a pintura e a escultura em sua criação de mundo é uma superação tal da temporalidade que no presente, único que chega à forma, a essência concreta se preserva como resultado do passado e ponto de partida do futuro*” (ib.: 392).⁵¹

Ocorre na arquitetura que o “*movimento do homem no espaço interior arquitetônico, seu movimento em relação ao espaço externo (aproximação etc.) não são apenas condições prévias estéticas imprescindíveis ao comportamento receptivo - pois em princípio é impossível perceber uma obra arquitetônica na totalidade de sua composição desde um único ponto de vista -, mas têm, além disso, a significação de uma tomada de posse desse complexo real pelo homem*” (Lukács, 1982; V. 4: 120).⁵²

Por esta razão, a composição arquitetônica, “*que nasce de numerosas e complicadas determinações objetivas e na qual, como vimos, já está contido objetivamente o domínio do homem sobre as forças naturais, realiza sua verdadeira finalidade intencional precisamente nessa tomada de posse produzida pelos movimentos do homem em dito*

⁵¹ Para Gerd Bornheim, Beethoven rompe com a frase e inventa o espaço.

⁵² Discutindo no volume 2 da *Estética* as relações entre o processo de criação artística e o de recepção da obra, “*sobre a profunda conexão que existe entre a composição e sua função de orientar o efeito de evocação no receptor*”, Lukács (ib.: 396) exemplifica este processo através da arquitetura: “*a totalidade de uma obra de arquitetura, não é por princípio perceptível através de único olhar, simultaneamente, ou seja, a composição artística (não meramente técnica, que pode estudar-se em esboços, etc.) e a conformação visual de um espaço interno e externo e de sua relação orgânica, não pode compor-se senão através da continuidade sintética destes atos de recepção que temporalmente são sucessivos. Por isso - repetimos - não é uma consequência externa, nem menos casual, que somente deste modo a composição arquitetônica seja apropriável, que sua estrutura essencial tenda precisamente a evocar uma tal sucessão de vivências espaciais soltas, sucessão na qual são aprofundadas as vivências que transitam de uma a outra, em recíproco reforço; aquela estrutura tende assim a orientar de tal modo cada um dos pontos dessas vivências que a síntese sensível do todo surge como figura de um espaço externo e interno no receptor, com uma determinada qualidade e unicidade visual-emotiva*”; para Lukács, na pintura e na escultura, a função da orientação ou direção vivencial aparece, “*se isto é possível*”, ainda mais claramente que na arquitetura, pois é próprio “*da essência da arquitetura - a qual unifica sempre a conformação espacial artística com a criação de um espaço real para concretos fins sociais - que suas formações, ainda que começando de diferentes pontos de partida, sejam capazes de suscitar efeitos evocadores*”.

espaço, ou até ele, ou em torno dele etc.”, e que consomam “o caráter total de dito espaço, tanto para si quanto, conseqüentemente, para o homem” (ib.: 120).

Ainda recorrendo às concepções de Hegel sobre o movimento do homem no espaço arquitetônico - “*O movimento é o processo, a passagem do tempo a espaço e reciprocamente*” -, Lukács observa que pelo fato de que “*este movimento satisfaz as finalidades subjacentes objetivamente à construção inteira e que condicionam o caráter concreto e único, convertido em particularidade, da estática da luta das forças naturais, este comportamento subjetivo experimenta um intensificado páthos interno e pode converter-se no órgão adequado, capaz de ampliar e aprofundar aquele ‘mundo’ que o espaço arquitetônico, como um Para-nós receptivo, chama à vida*” (ib.: 120).⁵³

Afirmando que o comportamento subjetivo que está descrevendo até o momento está evidentemente condicionado histórico-socialmente ao tempo e, portanto, não existe enquanto “*imutabilidade imediata*”, a não ser ao tempo em que “*as finalidades pré-estéticas da construção eram forças ativas na convivência dos homens*”, Lukács lembra entretanto que, da mesma forma que nas demais artes, o caráter estético deste comportamento tem origem muitas vezes inconscientemente e que a “*caducidade*” ou a continuidade vital de conteúdos que originariamente produziram a construção e a relação subjetiva com ela não tem porque acarretar o desaparecimento do espaço estético e de sua vivencialidade: “*O próprio espaço expressa tão intensa, tão veementemente, a intenção evocadora originária, que sua vivencialidade já puramente estética pode preservar os principais conteúdos emocionais de sua origem e de sua eficácia contemporânea, ainda que seja, sem dúvida, com múltiplas modificações. A caducidade ou a continuidade vital de tais conteúdos não difere pois em princípio de processos análogos que ocorrem*

⁵³ “*Esteticamente a arquitetura se produz somente quando as conexões assim captadas e transpostas à prática se revelam de um modo visualmente evocador, quando a construção de sólida fundação cognoscitiva muta na conformação de um espaço concreto, particular, visualmente evocador, como momento construtivo determinado deste; quando as forças naturais gerais tornadas imediatamente visíveis figuram como forças gerais da vida humana. É claro que essa transposição da generalidade reconhecida em visualidade concreta, em eficácia imediata evocadora-visual, significa ao mesmo tempo a mutação da generalidade em particularidade. Neste ponto a relação inerente da generalidade à particularidade é ainda mais evidente, se isso é possível, que nas demais artes*” (Lukács, 1982; V. 3: 261).

na ação histórica de outras artes. Aqui também é a recepção na evolução da autoconsciência da humanidade, o 'tua res agitur' vivo e vitalizador possível em cada caso, o que decide acerca da atualidade ou caducidade" (ib.: 121).

Com estas considerações Lukács quer deixar ainda mais claro que as emoções evocadas que indicou *"têm de ter na arquitetura um caráter coletivo, diretamente orientado ao geral, de modo qualitativamente diverso ao das demais artes"*, para poder em seguida retomar o conteúdo de suas considerações anteriores sobre o *"desaparecimento da negação, da contraditoriedade explícita, no 'mundo' da arquitetura"* [grifos meus] (ib.: 121). Mais uma vez aqui é possível se perceber que para Lukács as formações arquitetônicas realmente importantes são as que nascem necessariamente de finalidades coletivas e que, através da mimese estética, realizam o salto qualitativo que transforma a resolução científico-tecnológica dos dois sistemas abstrativos desantropomorfizadores, em um *"concreto espaço visual evocador"* capaz de unificar e sintetizar no estético as emoções e as idéias suscitadas pelas vivências humanas. Em relação ao caráter coletivo da mimese estética da arquitetura, para Konder (1978: 35) *"Por seu caráter estético, a arquitetura, como grande arte, se orienta resolutamente para o geral, para o social, de modo que suas obras-primas transcendem sempre do âmbito do indivíduo particular, privado, e só o levam em conta enquanto símbolo de um coletivo humano. Nos edifícios públicos, nos templos, nas construções que simbolizam o poder do Estado, a arquitetura logra, em seus melhores momentos, aproximar-nos animicamente das crenças, das aspirações, dos temores, mas também do domínio da natureza, do autodomínio e do grau de socialização real de que foram capazes nossos semelhantes; e essa assimilação da experiência alheia - que poderia ser a nossa - nos é proporcionada por um 'meio homogêneo' estético, espacial, que só a arquitetura, como arte, pode criar"* [grifo meu].⁵⁴

⁵⁴ Na edição da *Estética* que estamos utilizando (Grijalbo, 1982), o termo *"obras primas"* da arquitetura não é utilizado pelo tradutor Manuel Sacristan que emprega a expressão *"obras arquitetônicas autenticamente estéticas"*. Dado que a questão da autenticidade da arquitetura (das *"obras de arquitetura autenticamente estéticas"* e não necessariamente *"obras primas"*) é, em nosso entendimento, central na análise de Lukács e pode não estar, necessariamente, contemplada pela categoria *"obra prima"*, é possível que não estejamos aqui diante de uma questão menor. Como vimos, o problema da permanência das obras de arte no tempo (sua *"caducidade"* ou não) é sempre uma questão histórico-social a ser decidida em cada caso e em cada época,

Neste sentido, sobre o caráter coletivo das emoções evocadas pela arquitetura, Lukács dirá que o *“sujeito que submete as forças naturais no sentido social do homem não pode ser senão, geral, coletivo. Mesmo o domínio geral-legaliforme ou conceitual, ainda sem orientação tecnológica, das forças naturais, expressa o poder da sociedade, não o do indivíduo, no enfrentamento da natureza. E mais ainda, a finalidade subjacente à construção é, de modo insuperável, imediatamente coletiva”* (ib.: 121).

Essas considerações valeriam igualmente para as construções a serviço de finalidades privadas, porque mesmo *“prescindindo da primeira e geral questão do reflexo que só pode ser coletivo, a determinação classista do indivíduo abarca na estética da casa privada a personalidade meramente singular do proprietário. Como é natural, a coletividade, em sua aparição histórica de cada caso, é um resultado das lutas de classes; precisamente no que diz respeito à arquitetura vige de modo mais contundente a palavra de Marx segundo a qual as idéias dominantes de uma época são as idéias da classe dominante. Mas enquanto que nas demais artes - cada uma a seu modo - os reflexos dessas lutas, os antagonismos internos e externos, seus ascensos e descensos, suas tragédias e suas comédias aparecem mimeticamente, a arquitetura - dito com alguma simplificação - não expressa mais que seus resultados, nunca o desenvolvimento social dessas lutas mesmas”* [grifos meus] (ib.: 121).⁵⁵

Deste modo, e ao contrário das demais artes, a arquitetura não expressa *“a luta pelo domínio humano da natureza, o processo de metabolismo entre a sociedade e a natureza, mas, antes de tudo, o submetimento da natureza às necessidades de uma*

enquanto que a questão da autenticidade arquitetônica parece estar relacionada, na análise de Lukács, às possibilidades da arquitetura exercer em seu *“hic et nunc”* histórico sua missão social enquanto obra de arte. O fato de Lukács reconhecer, como veremos, somente a autenticidade das manifestações arquitetônicas até o período do Renascimento, pode corroborar nossa ressalva em relação à utilização da categoria de obra-prima nos termos de Konder.

⁵⁵ Para Lukács, o fato de que em uma mesma sociedade a arte das diversas classes apresentem características distintas não refuta o argumento de que refletem sempre ou também a mesma realidade, *“Pois a unidade da sociedade, assentada em sua base econômica contraditoriamente unitária, se impõe também através desta contraditoriedade, não obstante o fato de que as classes não podem estar separadas umas das outras tão hermeticamente para excluir interações das classes mais diversas entre elas. Já o mero fato da dura luta exige a presença de territórios comuns, de uma ‘linguagem’ comum, porque a vitória de uma classe, o submetimento de outra, não pode prescindir dos meios ideológicos de influência. Isto não se refere só à literatura, mas pode ser observado exatamente da mesma forma na eficácia da arquitetura ou da música”* (Lukács, 1982; V.2: 307).

concreta comunidade humana, e tanto no nível alcançado nesse terreno em cada caso quanto às finalidades humanas efetivamente realizadas no processo”,

o que significa para Lukács que todo “o negativo fica totalmente posto fora dessa esfera, como inexistente em dois sentidos” (ib.: 122). Primeiro porque a “a estática, já visual, da construção arquitetônica, criadora de espaço expressa o nível alcançado no domínio das forças naturais como o orgulho de uma vitória definitiva e eternizada. O já superado desaparece sem deixar traço, e nada aponta, por outra parte, a um avanço ulterior. Certo que na concreção do nível conformado se encontram implicitamente contidos o passado e o futuro, mas só objetivamente, só em si; apesar disso, a conformação mesma é uma fixação definitiva do recém conseguido” (ib.: 122);

segundo, porque se “se leva em conta que toda obra de arte, precisamente por seu mais profundo efeito artístico, eterniza seu próprio lugar no processo evolutivo da humanidade, se compreende que a arquitetura esteja referida - só que mais diretamente, sem dissonâncias superadas e, por tanto, também sem perspectivas de futuro - ao mesmo objeto último que se expressa nas demais artes de um modo mais complicado, mais mediado, mais carregado de contradições. Por isso seria uma deformação dos fatos ver aqui renúncia, uma pobreza. **Ao contrário, esta negação de toda negatividade é o fundamento da singular peculiaridade da arquitetura, a saber: que só ela é capaz de revelar diretamente o ser social geral de um período, as determinações sociais impostas à vida através de múltiplas mediações dos fatos, das idéias, etc., dos indivíduos, como uma evocação imediata, sensível e significativa. O páthos social que penetra toda a arte, ainda que muito mediadamente, aparece aqui com toda pureza; o não-ser da negatividade cresce até converter-se em pura e madura positividade**” [grifos meus] (ib.: 122).

Ocorre o mesmo com o “desenvolvimento das contraposições internas presentes em um determinado estágio social da arquitetura”, porque no seu caso não se trata de uma “recusa abstrata” ou de um simples esvaziamento de seus pressupostos sociais: a “solução arquitetônica compreende, por uma parte, todas as determinações gerais que obtém de toda a sociedade - em que pese todas as contraditoriedades e contraposições de sua estrutura e de sua existência - uma unidade real. Por outra parte, no Como de cada

síntese aparece sempre algo do eco da problemática social subjacente. É certo que esta sempre aparece na arquitetura de forma imediatamente afirmativa. Porém não é difícil ler nas formas tensamente patéticas do barroco o caráter crítico das lutas de classe da época. Que tudo isso tenha que se produzir indiretamente, que a problemática arquitetonicamente conformada apareça apesar de tudo como equilíbrio estático - ainda que tenso -, não pode alterar em nada ditos dados” [grifos meus] (ib.: 123).⁵⁶

É exatamente nesta exclusão da “negatividade” e da “presença de qualquer luta” que Lukács localiza “a riqueza evocadora” e “a mundalidade das formações arquitetônicas” enquanto expressão positiva de sua própria privação que se combina ainda com “o fato de que em sua conformação artística se tem antes de tudo a transformação do geral em particularidade, enquanto que a singularidade fica tão excluída de seu âmbito quanto a negação” (ib.: 123). Para o autor, estas duas situações categoriais (generalidade e particularidade) caminham juntas, pois “nessa ausência de negatividade, na importância central do resultado dos processos sociais em lugar das lutas desenvolvidas por eles, se esconde sempre uma intenção de generalidade, de superação de todo singular. O singular superado na particularidade estética tem nas demais artes (ainda que não exclusivamente) a função de fazer sensíveis tais lutas. **Se somamos agora este conteúdo a nossas anteriores considerações segundo as quais a mimese estética não**

⁵⁶ Sobre a época barroca, para Maravall (1977: 45) “a pintura barroca, a economia barroca, a arte da guerra barroca não mantêm necessariamente semelhanças entre si (...), mas dado que se desenvolvem em uma mesma situação, sob a ação de iguais condições, respondendo às mesmas necessidades vitais, sofrendo uma inegável influência modificadora por parte dos outros fatores, cada uma delas é assim alterada, em dependência, pois, do conjunto da época, a qual hão de se referir as mudanças observadas. Nesses termos, pode-se atribuir o caráter definidor da época - neste caso, seu caráter barroco - à tecnologia, à pintura, à arte bélica, à física, à economia etc. etc. É deste modo que a economia em crise, as alterações monetárias, a insegurança do crédito, as guerras econômicas e ainda, o fortalecimento da propriedade agrária senhorial e o crescente empobrecimento das massas criam um sentimento de ameaça e instabilidade na vida social e pessoal, dominado por forças de imposição repressora que estão na base da gesticulação dramática do homem barroco e que nos permite denominá-lo desse modo. Assim, o Barroco é, para nós um conceito de época que se estende, em princípio a todas as manifestações integradas na cultura da mesma. **Foi pelos caminhos da arte que se chegou a identificar o novo conceito de uma época na cultura italiana, quando Burckhardt, grande conhecedor do Renascimento, notou que as obras que contemplava em Roma, posteriores ao período renascentista e inseridas em um prazo determinado de anos, apresentavam, em suas deformações e corrupções de modelos anteriores, certas características que apareciam como próprias de um tempo de algum modo distinto” [grifos meus].**

se orienta na arquitetura diretamente à realidade objetiva, mas reflete, transformando-os, dois de seus reflexos gerais desantropomorfizadores, ficará claro que a estrutura categorial da arquitetura não pode basear-se, como a das demais artes, na tensão entre a generalidade e a singularidade, em sua contraditória síntese na particularidade. Sua tendência capital consiste pelo contrário em apresentar forças gerais da vida humana - o domínio das forças naturais pela sociedade, sua atividade coletiva no interesse de finalidades coletivas - de tal modo que a mimese dupla coloque o indivíduo em uma relação evocadora imediatamente vivenciável com a refiguração estética dessas forças que aparecem aqui como realidade espacial” [grifos meus] (ib.: 123).

Lukács observa que *“a categoria da particularidade, especificamente estética neste processo, tem a função de referir imediatamente essas forças gerais ao homem, ao indivíduo”* mas de tal modo que *“nessa relação se faça vivenciável precisamente este caráter geral, coletivo. Como no conteúdo estético-arquitetônico dessa generalidade se supera até o desaparecimento sua tensa relação com a singularidade, a mimese estética não pode neste caso representar como categoria estética nenhuma singularidade”* [grifos meus] (ib.: 124).

Isso não significa para Lukács que na arquitetura não haja detalhes, mas apenas que estes não devem ser confundidos com singularidade: *“Sem dúvida há detalhes em toda a arquitetura; mas estes não existem esteticamente mais que em função da estrutura total, enquanto que nas demais artes servem também para expressar a contradição, a tensão artisticamente fecunda entre a singularidade e a generalidade, e sua superação na particularidade”*;

é esta *“diferença categorial”* entre a arquitetura e todas as demais artes que *“não só determina os decisivos princípios da composição, mas chega até os detalhes. Só esta madura unidade de conteúdo, essa ampla riqueza do meio homogêneo, permite uma composição mundanal nas obras de arquitetura autenticamente estéticas. Ela desencadeia finalmente os efeitos catárticos do espaço arquitetônico: o ascenso repentino e brusco do particular indivíduo humano até aquela atmosfera, àquela altura desde a qual se faz avassaladoramente vivenciável a força do social e do geral que*

nasce na vida e na ação social conjunta dos homens. Por distintos que sejam o conteúdo e a forma desta catarse dos que se apresentam nas demais artes, na comoção produzida e em sua resolução estética estão sempre presentes as mesmas categorias construtivas” [grifos meus] (ib.: 124).⁵⁷

Para explicitar ainda mais esta peculiaridade, Lukács considera instrutivo examinar a contraposição do espaço arquitetônico com os outros tipos de criação espacial, especialmente a escultura e a pintura, em razão do fato de que *“estas artes estiveram durante muito tempo em íntima colaboração com a arquitetura (ainda que tenham nascido independentemente dela), de tal modo que sua divergência e sua convergência não só esclarecem a essência de todas estas artes, mas também uma parte considerável de suas inter-relações históricas reais”* (ib.: 124).

No caso da escultura, ao contrário do que Riegl *“disse erroneamente de certas fases da arquitetura”*, Lukács considera que o espaço de toda obra escultórica é efetivamente um *“espaço cúbico”*, isto é, *“toda a obra escultórica é - considerada categorialmente - um objeto no espaço, não um princípio constitutivo de um espaço próprio. Na medida em que apesar de tudo a escultura determina qualitativamente um espaço, este se reduz a seu entorno imediato”* (apud Lukács, ib.: 125).

Nesta perspectiva é que Lukács avalia que não há na escultura *“nenhuma tendência imanente a entrar em concorrência com a arquitetura”* já que a *“criação arquitetônica de espaço é portanto em princípio sempre capaz de subordinar à totalidade espacial que ela produz, como elementos orgânicos, os objetos cúbico-plásticos, e de inseri-los organicamente nessa totalidade”*,

⁵⁷ Seguramente se reportando a esta passagem, Konder (1978: 35) se refere ao fato de que o reflexo estético da arquitetura (seu segundo reflexo, o de natureza antropomorfizadora) é o que faz dela (a exemplo da música) na terminologia lukacsiana uma arte de mimese duplicada (*“gedoppelte Mimesis”*) e é o que *“permite às obras primas da arquitetura produzirem um efeito catártico que leva o sujeito da vivência espacial a se elevar bruscamente no plano da sensibilidade, da sua particularidade como indivíduo à altura da vigorosa percepção imediata do social, do geral, de todo um momento da história da humanidade”*.

o que permite evidentemente que as obras escultóricas manifestem totalmente suas objetividades específicas sem, no entanto, “*formar no entorno arquitetonicamente produzido mais que meros momentos da total composição arquitetônica*” (ib.: 125).⁵⁸

A relação do espaço arquitetônico com a pintura é, no entanto, considerada muito mais complicada por Lukács, pois produz “*em cada obra individual um espaço mimético de peculiar qualidade e que tende, inevitavelmente, a impor sua própria dinâmica frente a do espaço arquitetônico*” (ib.: 125). Lembrando que “*toda obra pictórica é uma unidade contraditória e orgânica de fatores bidimensionais e tridimensionais*”, Lukács dirá que uma harmonia estética de pintura e escultura só pode produzir-se na base da bidimensionalidade porque apenas neste caso a pintura “*preenche e adorna uma parede, cuja essência está exclusivamente determinada por sua função no espaço total arquitetônico. Por isso quando a bidimensionalidade domina no reflexo pictórico da realidade, se produzem harmonias tão inimitáveis entre a conformação arquitetônica do espaço e da decoração pictórica como são os mosaicos bizantinos de Ravena*” (ib.: 125).

No entanto, em seu entendimento, toda esta harmonia se desfaz no momento em que, desde Giotto, “*a pintura floresce em sentido próprio, e se separam necessariamente as vias de ambas as artes*”. (ib.: 126). Lukács considera que a revolução iniciada pelo pintor italiano foi um “*acontecimento tão transcendental*” que sua arte, ao romper com os espaços miméticos de seus afrescos a unidade arquitetônica da parede, se viu envolvida numa contradição profunda e sem solução: “*A parede se converte em mera ocasião para os afrescos, exposição de imagens divergentes, e, na medida em que o contemplador se encontra preso à pintura de Giotto, a função arquitetônica daqueles panos de muro fica*

⁵⁸ Lukács considera que esta “*ordenação coordenadora e subordinadora*” do espaço arquitetônico em relação ao escultórico é, entretanto, qualitativamente diversa segundo os estilos arquitetônicos. Quer se situem as esculturas “*em nichos, ou, como no gótico, em uma fila de colunas, o princípio básico é sempre o mesmo. Inclusive soluções tão individuais ou únicas como a Capela Medici de Michelangelo podem ser reconduzidos a este princípio: assegurar um espaço específico para cada formação cúbico-plástica e fazer desta um mero momento da estrutura, do ritmo do espaço total*” (ib.: 125).

completamente esquecida. Só se pode percebê-las se se deixa de prestar atenção aos afrescos” (ib.: 126).⁵⁹

Mesmo considerando Giotto o exemplo manifesto da contradição entre o espaço arquitetônico e o pictórico, Lukács observa, entretanto, que precisamente no Renascimento houve intenções de resolver esta contraditoriedade: *“Rafael está muito longe de renunciar à tridimensionalidade da pintura e, com ela à visualização das culminações principais, trágicas, idílicas, etc., da vida terrena. Por isso seu esforço se orienta a ordenar a conformação tridimensional mimética do espaço, de tal modo que, dominando-a, não tenha nenhum efeito destrutivo sobre a arquitetura. Na arte de todo grande artista esta tendência se funda no conteúdo humano das pinturas: Rafael pretende uma representação ao nível mais alto, uma representação de suma significância no plano da concepção de mundo. É verdade que na inter-relação das forças da vida humana que ele refigura não desaparecem nunca do todo os conflitos dramáticos; mas o acento da conformação recai sobre uma última colaboração dessas forças até sua última harmonia; não recai sobre a aberta colisão das contradições e contraposições. Por isso o espaço mimético é fundamento e realização das relações humanas assim captadas, do mesmo modo como na arte dos grandes pintores anteriores esse espaço satisfazia essa função para a dramatização da vida visualizada. Se preserva a tridimensionalidade de dito espaço, porém, antes de tudo, como cenário condigno para essas representações de um conteúdo vital em última instancia harmonioso; isto é: se preserva de tal modo que a ampliação propriamente mimética do espaço conformado permanece inserida no marco de uma bidimensionalidade decorativa” (ib.: 127).⁶⁰*

⁵⁹ Gombrich (1999: 201), ao descrever a “Fé” pintada por Giotto diz que *“Nada que se parecesse com isso tinha sido feito em mil anos. Giotto redescobriu a arte de criar ilusão e profundidade numa superfície plana”* Ainda sobre Giotto, para Janson (1996: 148), o *“caráter tridimensional de seus traços vigorosos é tão convincente que eles parecem quase tão sólidos como esculturas independentes. Com Giotto, as figuras criam o seu próprio espaço, e a arquitetura é reduzida ao mínimo necessário exigido pela narrativa. [...] Para aqueles que viram pela primeira vez este tipo de pintura, o efeito deve ter sido tão espetacular quanto o do primeiro filmes em Cinerama; [...] pois ele de fato inicia o que poderíamos chamar de ‘era da pintura’”*.

⁶⁰ Para Conti (1984: 35), entretanto, na arquitetura barroca, *“Era freqüente - ou melhor, era norma -”* que as galerias, como muitos outros elementos dos espaços barrocos *“fossem abundantemente pintadas com cenas de ilusão de ótica, que acabavam por prevalecer sobre a arquitetura, reduzindo-a a mero suporte”* [grifo meu].

Entretanto, Lukács chama a atenção para a orientação totalmente oposta a essa via de resolução seguida por Michelangelo no teto da Capela Sistina na qual *“o teto inteiro se converte em uma composição espacial mimética unitária que anula totalmente as funções arquitetônicas do teto real e faz com que o espaço real da capela culmine no espaço mimeticamente criado no teto. Com isto se consegue uma solução plenamente original e singular do secular conflito entre o espaço arquitetônico e o espaço mimético-pictórico. Porém, por numerosíssimas causas, a solução é única, está ligada à personalidade de Michelangelo, mesmo que algumas vezes artistas de importância como Correggio, tenham tentado soluções parecidas”* (ib.: 128).⁶¹

Com esta análise das contradições e soluções envolvendo a natureza dos espaços arquitetônico, pictórico e escultórico, Lukács pretendeu concretizar *“com mais precisão do que até agora a peculiaridade, o poder estético autônomo do espaço real arquitetônico em sua inter-relação com outras artes criadoras, também, de espaço. Pois só assim podemos ter claramente à vista a unidade estética de todas as artes e o específico da arquitetura, com a inteira riqueza de suas determinações”* (ib.: 129).

O passo seguinte foi contemplar essa unidade estética entre todas as artes de um outro ponto de vista que Lukács considera igualmente importante, *“o da historicidade originária de toda arte, que vale também para a arquitetura”* (ib.: 129). Na arquitetura esta historicidade estaria presente em sua própria conformação espacial:

“Como a transformação das duas generalidades antes tratadas em particularidade estética tem lugar arquitetonicamente, a sociedade do espaço assim vivenciado se impõe energicamente em sua própria mundanidade. Mas isto significa ao mesmo tempo uma declarada historicidade da arquitetura como arte, noção que se perde necessariamente quando se concebe a arquitetura como começo da evolução da arte ou como reflexo de meras relações naturais” (ib.: 129).

⁶¹ Ainda sobre a personalidade de Michelangelo, para Giulio Carlo Argan, nas modificações por ele introduzidas no projeto de Bramante para a Basílica de São Pedro, o que interessa é expressar *“a luta entre a aspiração para o alto do espírito e o peso da matéria que tende a levá-lo para baixo. Então nos damos conta verdadeiramente de que uma imagem do espaço nascerá do drama religioso, humano, filosófico de Michelangelo, e não da premissa de um sistema”* (apud Brandão, op. cit.: 197).

Quanto a essa enérgica historicidade da arquitetura, Lukács irá reconhecer o mérito com que Nicolai Hartmann em sua estética apontou a importância dessa “*essência penetrantemente histórica da arte da construção*” (ib.: 129). Mesmo com a ressalva de que o autor também coloca esse caráter “*menos em dependência orgânica a respeito de sua essência mesma*” do que em sua exposição, Lukács admite que o filósofo tem razão em linhas gerais ao afirmar que “*a obra arquitetônica está situada em um tempo aparential e, com ele, em uma vida aparential*” e também quando vê na edificação, em um certo sentido, “*a roupagem mais estreita da vida comunitária*” dos homens, razão pela qual “*os povos e as épocas históricas podem ‘aparecer’ em suas obras arquitetônicas*”, e isto “*precisamente segundo suas finalidades, seus desejos e suas idéias*” (apud Lukács, ib.: 129).⁶²

Mesmo considerando essas observações verdadeiras em sua orientação geral, Lukács lamenta o fato de que Hartmann, “*mesmo estando mais próximo do idealismo objetivo que seus contemporâneos, esteja também afetado, sem confessá-lo, pelo erro geral do idealismo subjetivo, que consiste em separar mentalmente os problemas categoriais próprios da estética do papel histórico dessa arte. Por isso Hartmann não vê neste caso que - como em qualquer arte - **também na arquitetura os problemas formais mais profundos e decisivos - e precisamente do ponto de vista estético - são inseparáveis de sua base histórica, como problemas da concreta conformação do espaço.** A concreta finalidade social - ainda que pré-estética -, da qual tão freqüentemente temos falado, impõe esse fato de modo óbvio; como poderia carecer de caráter histórico tão bem declarado algo tão concretamente social?*” [grifos meus] (ib.: 130).

⁶² Burckhardt (1961: 84) já tinha se expressado sobre o “*aparecimento*” dos povos e das épocas históricas na arquitetura: “*Como a história se expressa através da arte? A sua expressão se dá principalmente por intermédio do elemento construtivo ou arquitetônico-monumental, o qual constitui a expressão voluntária do poder, ou seja: em nome do Estado ou de Religião. É forçoso reconhecer que o povo que não sentir a necessidade de se expressar por meio da forma poderá satisfazer-se, arquitetonicamente, com um mero montão de pedras. É justamente esta necessidade estética que dá origem aos estilos, no entanto, o caminho que vai desde a afirmação artística em termos religioso-monumentais até a perfeição, como a vemos num Partenon ou na Catedral de Colônia, é um caminho bastante longo. Em seguida, manifesta-se a beleza espacial em castelos, palácios, vilas, etc., constituindo, ao mesmo tempo um luxo faustoso. A arquitetura é aqui simultaneamente expressão e estímulo de certas reações espirituais, ou seja: expressão determinada no espírito do proprietário e estímulo causado no espírito do observador. Assim fala o caráter específico de nações inteiras, de culturas e épocas, através da totalidade de sua arquitetura, que representa como que o invólucro externo de sua própria vida*”.

Mas, além disso, importa para Lukács ressaltar que essa essência social não está apenas indissolúvelmente ligada à existência da arquitetura, mas chega inclusive também até as suas mais “*profundas expressões estéticas e nasce delas*”, situação que pode ser “*convincentemente*” ilustrada com a própria origem da arquitetura barroca:

“a inquietude trágica, a apaixonada aspiração à monumentalidade, nas quais fermentava, recoberta por um poderoso e violento páthos, uma profunda angústia íntima problemática, alcançou talvez sua primeira condensação perfeita no interior da igreja de Gésu de Vignola” (ib.: 131).

Vale transcrever a passagem do historiador de arte tcheco Max Dvorák ao qual Lukács recorre para ilustrar as determinações formais da arquitetura no período barroco relativamente à harmonia e à preferência do Renascimento em seus projetos monumentais pela cúpula central: na igreja de Gésu, a “*diferença consiste em que as naves laterais se convertem em séries de capelas vinculadas entre elas e separadas da nave principal por disposições parecidas a arcos de triunfo. Assim a nave central funcionaria como uma sala autônoma se não estivesse articulada com o espaço cupular. Poderosas pilastras duplas suportam um pesado sistema de arquivoltas, no qual descansa a abóbada, também de muitas toneladas, com suas janelas. A nave principal é ampla e relativamente curta. O centro espiritual e artístico da construção é o espaço cupular; não está separado do resto do edifício e exerce influência em todo espaço interior. O visitante vive a cúpula desde a entrada da igreja, e mais intensamente a cada passo que dá; essa influência dominante torna fluentes a majestosa sala e as maciças formas construtivas que a delimitam. Todo o imaginado pela arte para dominar tectonicamente as massas parece mover-se, como obedecendo a um poder sobrenatural, até o espaço cupular, no qual o peso perde seu poder e o olhar e o espírito sobem a regiões superiores”* (apud Lukács, ib.: 131).⁶³

⁶³ Sobre a Igreja de Il Gesù, para Gombrich (op. Cit., p. 388), “*O próprio formato da igreja obedecia a um plano incomum; a idéia renascentista de construção redonda e simétrica fora rejeitada como inadequada para o culto divino, e um novo plano, simples e engenhoso, desenvolvido e aceito em toda a Europa. A igreja tinha que ser cruciforme, e rematada por uma cúpula alta e imponente. Num vasto espaço oblongo, a nave, a congregação podia reunir-se confortavelmente e olhar na direção do altar mor. [...] Para satisfazer as exigências da devoção fiel e a adoração de determinados santos, uma fileira de pequenas capelas estendia-se de um lado ao outro da nave, cada uma delas com seu altar, e havia duas capelas maiores nas extremidades*

Nestes casos, acrescenta Lukács, “*se vê facilmente que o domínio científico - tecnológico das forças naturais fornece sem dúvida, em sua mimese visualizada, o fundo vivencial geral da criação de espaço arquitetônico, que, apesar disso, não é mais do que um veículo para cumprir a tarefa social, transformada por sua vez em promoção de uma determinada evocação. (Todo espaço arquitetônico de importância pode reconduzir-se assim a seu conteúdo emocional social). A historicidade da arquitetura se funda pois em seus problemas formais mais profundos e decisivos*” e “*a generalidade, o caráter puramente afirmativo desta fundamental relação forma-conteúdo, não é um momento inibitório dessa historicidade, mas, ao contrário, lhe confere uma peculiaridade muito intensa. Precisamente o que há de comum e que com toda contrariedade e até contraposição, vincula e unifica socialmente os homens, cobra aqui, em sua particularidade estética, uma fisionomia indelevelmente estética*” (ib.: 131).

Deste conjunto de observações, Lukács infere o que considera a “*extraordinária sensibilidade da arquitetura como arte a respeito das transformações histórico-sociais*” sem deixar de sublinhar, entretanto, o caráter dessa sensibilidade “*como arte*”, pois ainda uma vez e diferentemente das demais artes, “*cada sociedade, a partir de um certo nível evolutivo, tem que possuir sua própria arquitetura. Uma sociedade sem pintura ou sem tragédia é perfeitamente imaginável, e até existiu diversas vezes; mas não uma sem edifícios*” (ib.: 131).

Sobre o caráter coletivo atuante na recepção dos espaços arquitetônicos, para Benjamin (1986: 193) desde “*o início, a arquitetura foi o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente, segundo o critério da dispersão. Os edifícios acompanham a humanidade desde a sua pré-história. Muitas obras de arte nasceram e passaram. A tragédia se origina dos gregos, extingui-se com eles, e renasce séculos depois. A epopéia, cuja origem se situa na juventude dos povos, desaparece na Europa com o fim da Renascença. O quadro é uma invenção da Idade Média, e nada garante*

do transepto – os braços da cruz”. (A referência de Lukács a Max Dvorák está em *Geschichte der italienischen Kunst* [História da arte italiana], Munique, 1928, Band, v. II, págs. 104 e segs).

sua duração eterna. Mas a necessidade humana de morar é permanente. A arquitetura nunca deixou de existir. Sua história é a mais longa que a de qualquer outra arte, e é importante ter presente a sua influência em qualquer tentativa de compreender a relação histórica entre as massas e a obra de arte. As leis de sua recepção são extremamente instrutivas. Os edifícios contemplam uma dupla forma de recepção: pelo uso e pela percepção. Em outras palavras: por meios táteis e óticos. Não podemos compreender a especificidade dessa recepção se a imaginarmos segundo o modelo do recolhimento, atitude habitual do viajante diante de edifícios célebres. Pois não existe nada na recepção tátil que corresponda ao que a contemplação representa na recepção ótica. A recepção tátil se efetua menos pela atenção que pelo hábito. No que diz respeito à arquitetura, o hábito determina em grande medida a própria recepção ótica. Também ela, de início, se realiza mais sob a forma de uma observação casual que de uma atenção concentrada. Essa recepção, concebida segundo o modelo da arquitetura, tem em certas circunstâncias um valor canônico. Pois as tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito” [grifos meus].⁶⁴

No entanto, para Lukács, esta “massiva constrição” da necessidade social na arquitetura, não chega a cristalizar os momentos da missão social que determinam seu caráter artístico “para o bem ou para o mal” porque, ao contrário, é ela que faz com que sua “eficácia histórica seja mais hábil que em qualquer outra arte”, o que tem a ver precisamente com o “caráter afirmativo sem reservas, diretamente social, da arquitetura como arte” (ib.: 131). Não existiria, portanto, para arquitetura a “escapatória mediante a resposta puramente individual à problemática epocal de cada momento, resposta que só pode conseguir validez por vias indiretas. O modo como a tarefa social opera na

⁶⁴ Nesta passagem de Benjamin pode-se observar a presença e a influência de duas das idéias arquitetônicas de Hegel criticadas por Lukács. A primeira, a do surgimento da arquitetura anterior ao das outras artes e a segunda, embora mais matizada que em Hegel (Benjamin leva em consideração na recepção do espaço além do uso, da vivência espacial, a colaboração do tátil com o ótico), a concepção da arquitetura como “abrigo”, um “receptáculo” no sentido mais restrito a sua utilidade (a referência à necessidade humana de morar).

arquitetura, a relação direta entre dita tarefa e sua realização, produz o fundamento estético da comentada sensibilidade da arquitetura. Trata-se de uma questão estrutural básica, já demonstrada pelo fato de que na arquitetura se realiza inclusive externamente uma vinculação muito mais robusta e unívoca entre o encargo e a realização do que em qualquer outra arte” (ib.: 132).

Neste momento da análise Lukács admite, no entanto, sua impossibilidade de proceder a uma exposição detalhada e mais adequada desta questão, que é remetida - “*por sua essência*” -, para a parte histórico-materialista de sua estética (que, como sabemos, acabou não sendo concluída) e na qual seriam estudados os princípios de uma “*maior ou menor receptividade das diversas artes a respeito das transformações de seu mundo social circundante*”, o que não o impediu de registrar sua convicção “*várias vezes expressa, de que os problemas dialético-materialistas da estética e os histórico-materialistas, ainda que exijam tratamentos metodologicamente separados, acabam objetivamente vinculados com indissolúvel imbricação*” (ib.: 133).

Mais concretamente isto significa que se, de um lado, “*toda investigação dialético – materialista da arte e, sobretudo das diversas artes em particular tem que ser incompleta se não inclui uma alusão à historicidade específica inseparavelmente vinculada a sua estrutura formal estética*”, de outro, “*toda investigação histórico-materialista que intente depreciar essas conexões e estudar diretamente a arte sem tais análises dialéticas, como simples fenômenos estéticos, sem ter constantemente em conta sua específica estrutura estética, tem que cair em um vulgar sociologismo*” (ib.: 133).

3.4. O desenvolvimento desigual e os fenômenos decadentes da arquitetura

Ao retomar a questão da necessidade metodológica de uma íntima interação entre os problemas dialético-materialistas e os histórico-materialistas, sem o que, adverte, os estudos sobre a arte degeneram em “*um vulgar sociologismo*”, Lukács lembra a importância da colaboração destes dois níveis de análise para a compreensão de um problema que considera absolutamente decisivo para a “*doutrina histórico-materialista da arte*” e, como veremos, fundamental para o exame de sua crítica da arquitetura: o “*da evolução irregular ou não uniforme - tanto na gênese e no desenvolvimento interno das artes singulares quanto em sua eficácia social imediata e mediada -*” problema que se “*degeneraria inevitavelmente em uma abstrata vulgarização se carecesse dessa íntima colaboração entre o materialismo dialético e o histórico. Dita colaboração, ao contrário, pode contribuir para a destruição de analogias esquematizadoras. (Pense-se outra vez nos paralelismos injustificados no tratamento da música e da arquitetura. O materialismo dialético mostra que a duplicidade de mimese que se encontra em ambas tem características totalmente diversas. E as investigações histórico-materialistas mostrariam de modo contraposto como uma mesma evolução histórico-social atuou sobre ambas: os últimos séculos assistiram simultaneamente um novo florescimento da música e uma arquitetura esmagada por uma grave problemática e fenômenos decadentes)*” [grifos meus] (ib.: 133).⁶⁵

Mesmo que não tenha sido possível a Lukács tratar na parte concluída da *Estética* da “*maior ou menor receptividade das diversas artes a respeito das transformações de seu mundo social circundante*”, esta passagem se constitui sem dúvida numa das mais decisivas para a análise de seu estudo sobre a arquitetura, fundamentalmente, por três motivos. Primeiro, porque a partir dela a exposição transita das questões relacionadas às características onto-genéticas da arquitetura e de seu reflexo estético da realidade para a sua crítica propriamente dita. Em segundo lugar, porque nela estão localizados, no texto, e pela primeira vez, no tempo e no espaço, o momento e a natureza das determinações histórico-

⁶⁵ Lukács se reportou ao âmbito da esfera estética mas sobretudo às diferenças aqui apontadas entre a evolução da arquitetura e das demais artes quando tratou da teoria marxista do desenvolvimento desigual da história na *Ontologia do Ser Social*.

sociais responsáveis pela “grave problemática” e pelos “fenômenos decadentes” da arquitetura e, finalmente, porque ela pressupõe que Lukács trabalha com uma idéia de valor (e portanto de juízo estético) implícita em sua análise e capaz de estabelecer - nos termos da colaboração por ele mesmo reivindicada entre o materialismo dialético e o materialismo histórico -, uma “medida” com que irá aferir as condições de autenticidade ou da decadência arquitetônica.

Sobre a categoria de “medida”, para Heller (1982: 202), “Durante o Renascimento os conceitos de medida e de beleza pressupunham-se um ao outro” mas, “Se bem que a medida e a beleza se tenham sempre pressuposto uma à outra, os dois conceitos (e ideais) nem sempre se desenvolveram lado a lado. A categoria de ‘medida’ pode ser encontrada no início do Renascimento, enquanto manutenção da medida correta de comportamento (Petrarca), como moderação (Bruni), e como princípio aristotélico (Alberti). Recebeu além disso, um fundamento ontológico; para Nicolau de Cusa, o homem era ‘a medida’ porque constituía a união do finito e do infinito. **O estético e o ‘utilitário’ uniam-se neste conceito de medida.** Ter temperança, viver com moderação, respeitar a medida justa - tudo isto era não só bom e belo para o homem, como ainda útil. Esta unidade era particularmente natural em Florença. Nenhum conflito podia surgir entre a utilidade e uma moralidade dominante contendo a noção de ‘medida’ enquanto a estrutura da cidade-estado permanecesse intacta, apesar das revoluções parciais na economia e na política, e enquanto a gama possível de comportamentos individuais se mantivesse dentro de limites sociais que eram simultaneamente limites éticos, de tal modo que o caráter anti-social de qualquer temeridade puramente individual seria imediatamente reconhecível e a opinião geral reagiria imediatamente contra ela. Repetindo, portanto, o conceito de medida incluía a ética, a estética e a utilidade, mas de tal modo que o ‘aspecto ético era o fundamental’. Esta ‘medida’ era um hábito social, que no entanto estava longe de ser ‘natural’ ou apenas um costume tornado habitual; era sempre também uma ‘norma’. Constituía uma das normas concretas de comportamento da época” [grifos meus].

Quanto à formação histórico-social que atuou de modo contraposto sobre a arquitetura e a música nos últimos séculos, é evidente que Lukács tem em mente o capitalismo. Mas se uma mesma formação social favorece uma determinada expressão artística em contraste com outra, a primeira questão a ser examinada diz respeito às razões pelas quais essa formação (o capitalismo, no caso) não só afetou a arquitetura mais do que outras artes, mas também tem sido responsável por seus fenômenos decadentes e problemas cada vez mais graves e sem solução.

Sem deixar de apontar que deste modo a análise passa a considerar coetâneos o desenvolvimento do capitalismo e a decadência da arquitetura, há aqui dois aspectos a serem considerados. O primeiro deles é que, deste modo, para Lukács, as expressões verdadeiramente autênticas da arquitetura só foram possíveis em certos períodos dos últimos séculos. O segundo é que ao identificar, a partir de um certo momento da história da arquitetura as primeiras manifestações de seus fenômenos decadentes, a análise passa a trabalhar, necessariamente, com a noção de valor e juízo estético das “*obras arquitetônicas autenticamente estéticas*”.

Ao tomar a “*medida*” arquitetônica da Antiguidade e do Renascimento como parâmetro de autenticidade, Lukács tem em vista, em oposição ao “*mundo da utilidade*” burguesa, o “*mundo da medida*” descrito por Heller (1982: 205): se “*se pretende que o caráter ‘intermédio’ do Renascimento, entre a sociedade antiga e a sociedade burguesa, fique perfeitamente claro, não deveremos também esquecer o problema da beleza e da arte. ‘A medida, como relação homogeneizante, inclui, evidentemente, e cria, a beleza’. Será correto chamar ao mundo da antiga polis, incluindo a vida cotidiana, um mundo de beleza. A arte que reflete esse mundo mostra-nos um mundo de beleza. Todas as artes antigas, ‘sem exceção’, assumiram uma atitude de ‘afirmação absoluta’ para com sua própria época e o mundo de seu tempo.(...) As estátuas nunca foram consideradas mais belas do que os jovens que eram seus modelos; na Antiguidade teria sido ridículo censurar a arte por ‘embelezar’ a realidade. O mundo da medida era, repetindo, um mundo de beleza, e por esta razão a arte não tinha necessidade de assumir uma posição adversa ou polêmica, quaisquer que fossem as*

*contradições, trágicas ou não, que o artista pudesse ter visto e descrito. Considerando agora o pólo oposto da minha comparação: ‘a utilidade, como fator tendente a tornar a realidade mais homogênea, e que permeia todos os aspectos da vida, não está em harmonia com a beleza’. Podem existir pontos em que ambas coincidiam (como no famoso exemplo de Chernyshevsky do pé de trigo ondulante que é belo aos olhos do agricultor mesmo quando este avalia o seu valor), mas são acidentais e efêmeros”.*⁶⁶

Sem essa “*medida*”, sem esse “*metro*”, portanto, Lukács não teria como caracterizar e localizar historicamente os fenômenos característicos da decadência arquitetônica nem apontar as razões pelas quais, a partir de um determinado momento, a arquitetura não pode mais ser considerada uma arte plena em si mesma e caminha, desde então, para a sua quase completa destruição social como arte. Para ele, como veremos, o desenvolvimento capitalista e a universalização do utilitarismo burguês significam o rompimento da união entre o estético e o utilitário, a violação da “*medida*” e a decadência arquitetônica.

Retomando considerações anteriores sobre o modo como a “*declarada*” e “*enérgica historicidade*” da arquitetura como arte se “*funda pois em seus problemas formais mais profundos e decisivos*” e suas observações sobre as relações entre espaço interno e externo, Lukács irá localizar os primeiros sintomas da decadência arquitetônica no período barroco:

“A profundidade com que esta sensibilidade histórico-social da criação arquitetônica penetra nos problemas formais decisivos pode ser facilmente observada se recordarmos um dos exemplos ao qual recorreremos, a conformação barroca do espaço. Naquela ocasião consideramos a origem de um espaço interno específico. Riegl se referiu a este processo que então se consumou como a ‘vitória da profundidade sobre a largura’. Mas uma tal transformação dos princípios do espaço interior pode ter deixado intacto o espaço da construção exterior. Riegl agrega uma rica exposição a respeito, ao dizer acerca da Igreja de Gesù, também recém citada: ‘o exterior se

⁶⁶ Lukács escreveu em 1952 uma “Introdução à estética Chernyshevsky” que está na edição original alemã de Beiträge Zur Geschichte Der Ästhetik (*Aportaciones a la História de la Estética*, Grijaldo, México, 1966). No Prólogo à edição alemã de 1954, ao se referir à reorientação em sentido materialista da dissolução do hegelianismo na preparação ideológica da revolução de 1848, Lukács observa que, se esta reorientação se encontra realizada em Feuerbach, Chernyshevsky (1829-1889) é sem dúvida no terreno da estética, “o máximo representante da nova tendência” (op.cit.:14).

*descuida totalmente em relação ao interior, com a única exceção da fachada e da cúpula, que aliás se perde para toda contemplação de perto. Toda a capacidade conformadora dos artistas se lança sobre a fachada’ ”.*⁶⁷

Esse procedimento significa para Lukács que o estilo construtivo arquitetônico passa a ser invadido por uma “*categoria completamente nova e, ao mesmo tempo, sumamente conturbadora*” e que irá exacerbar profunda e constantemente a “*problemática da nova arquitetura: a categoria de fachada, precisamente*” [grifos meus] (ib. : 134). A análise remete mais uma vez aos estudos de Riegl sobre o barroco: “*A fachada é um muro que nos atraiçoa ao mesmo tempo em que atrás dele há um espaço que se estende em profundidade... A fachada evoca algo que não é ao mesmo tempo visível, e muito menos tangível ... A fachada é, em sua origem, um elemento pictórico*” (apud. Lukács, ib.: 134).⁶⁸

No “*terreno dos princípios*”, Lukács considera que o aspecto considerado mais importante deste fenômeno é que com o nascimento da concepção que criou a fachada, a “*conexão unitária orgânica entre o espaço interno e externo ficou solta*” e acabou favorecendo as tendências “*destruidoras da unidade arquitetônica que estavam implícitas desde o primeiro momento nessa concepção. A fachada da Igreja de Gesù, de Giacomo della Porta, apresenta ainda uma completa harmonia tonal com o espaço interior, que é obra de Vignola. Porém, já no período barroco começa a abrir caminho essa dissociação de princípio entre a fachada e o espaço interno, sua nova natureza de cenário ou bastidor, a independentização de suas tendências pictóricas em relação à intenção arquitetônica de conjunto; e no século XIX essas tendências se cristalizam em*

⁶⁷ (Riegl, A; *Die Entstehung der Barockkunst* [A origem da arte barroca em Roma], Viena 1908, pp. 108 e 112, apud Lukács, ib.: 133).

⁶⁸ Escrevendo sobre o barroco após se referir ao fato de que o “*alegorismo arquitetônico*” do século XVII atingirá seu apogeu no século XVIII, Argan (1984: 6) fala da existência de uma “*retórica da arquitetura*” da mesma forma que para a pintura e a escultura e dirá “*que as fachadas não são mais a seção de uma perspectiva nem a superfície que completa o volume de um conjunto plástico. Como objeto visual, pertencem muito mais à rua ou ao lugar que ao edifício do qual fazem parte. Borromini chegará a realizar fachadas deslocadas em relação ao eixo da igreja e sem nenhuma relação com o interior. Vista ao longo da rua, a fachada da igreja cria um momento de exceção em relação aos edifícios vizinhos; ela funciona como um apelo que convida a entrar*”. Para Conti (1984: 6), nas igrejas barrocas, “*a parte central da fachada tem uma importância maior que as laterais*”.

*um princípio radicalmente destruidor” (ib.: 134). Procedimento totalmente contrário se observa nos arquitetos renascentistas. Segundo Summerson (1999: 22), Alberti, ao “projetar o Templo Malatestiano, em Rimini, baseou-se, propositadamente, no arco romano existente nos arredores da cidade. Bem mais tarde, já no fim da vida, levou a idéia ainda mais longe no projeto da igreja de S. Andréa, em Mântua. Nesse caso, não adaptou os princípios do arco triunfal apenas à fachada principal, mas também às arcadas da nave, no interior. **Ainda mais, fachadas e arcadas foram dimensionadas na mesma escala, de tal modo que a igreja - por fora e por dentro - é uma ampliação lógica e tridimensional do tema do arco triunfal.** Alberti morreu antes da construção da fachada e duvido que seja responsável por algumas de suas características. **Mas a idéia principal é clara e pode-se facilmente perceber como ressoa no interior.** Já a decoração pretensiosa das paredes, feita no século XVII, tira muito da força do edifício, em especial nas fotografias. De qualquer forma, S. Andréa é um verdadeiro triunfo, tanto na conquista da gramática romana como na criação de uma estrutura contínua e lógica” [grifos meus].*

Também descrevendo a fachada da Igreja de Santo André de Mântua de Alberti, Conti (1984: 21) observa que “Ao centro da fachada, um par de pilastras planas, sobrepostas a um arco, denuncia no exterior a estrutura do interior (ele próprio coberto com estes elementos)”.

Para Lukács, o amadurecimento destas tendências destruidoras da unidade arquitetônica que surgem com a categoria da fachada, tornou possível “aplicar a qualquer espaço interno - até a espaços internos projetados sem qualquer intenção arquitetônico-artística - uma fachada qualquer” e empregar nos “grandes edifícios e quarteirões de aluguel das grandes cidades modernas, fachadas góticas, renascentistas, ou barrocas, de acordo com a moda” (ib.: 134). Gombrich (1999: 499) comenta que a “Revolução Industrial começou a destruir as próprias tradições do sólido artesanato; o trabalho manual cedia lugar à produção mecânica, a oficina cedia passo à fábrica. Os resultados mais imediatos dessa mudança eram visíveis na arquitetura. **A falta de um sólido artesanato, combinada com a estranha insistência em ‘estilo’ e beleza’ quase a matou.** A quantidade de construção realizada no século XIX foi provavelmente maior

do que a soma de todos os períodos anteriores. (...) Contudo, esse período de ilimitada atividade de construção não possuía um estilo próprio. (...) O homem de negócios ou a comissão de urbanização que planejava uma nova fábrica, estação rodoviária, escola ou museu queriam Arte pelo dinheiro investido. Assim, depois das outras especificações preenchidas, **encarregava-se o arquiteto de acrescentar uma fachada em estilo gótico, ou de converter o edifício num arremedo de castelo normando, palácio renascentista ou mesmo mesquita oriental.** (...) As igrejas tinham quase sempre o estilo gótico, porque este predominara no período conhecido por Era da Fé. Para teatros e casas de ópera, o estilo barroco, com todo seu aparato, era considerado, com frequência, o mais próprio, e também se acreditava que palácios e ministérios adquiriam um aspecto mais digno se edificadas nas suntuosas formas da Renascença italiana” [grifos meus].

Esta independência entre a fachada e a intenção arquitetônica de conjunto, cuja expressão mais evidente são as manifestações ecléticas das fachadas do século XIX, configura para Lukács a continuidade do processo que tem início no período barroco: “A decadência da missão social confiada à arquitetura, sua dissolução em abstração, subjetividade vazia e capricho da moda - fenômenos condicionados histórico-socialmente pelo apogeu do capitalismo - se consumou quase até **a completa destruição social da arquitetura como arte**” [grifos meus] (ib.: 134). Benévolo (1998: 62) também identifica uma outra tendência da arquitetura deste período cujas conseqüências foram apontadas por Lukács em sua crítica à influencia da Bauhaus: “O período de 1760-1839 que, para os historiadores da economia, é o período da Revolução Industrial, corresponde, nos livros de História da Arte, ao neoclassicismo. A ligação entre os dois fenômenos exige explicações mais detalhadas. Observa-se, com acuidade, que nesse período a arquitetura começa a destacar-se dos problemas da prática da construção; estes passam às mãos de uma categoria de pessoas, os engenheiros, enquanto que os arquitetos, **perdido o contato com as exigências concretas da sociedade, refugiam-se em um mundo de formas abstratas.** Os dois fenômenos, portanto, seguem paralelamente, porém sem que se encontrem; pelo contrário, divergem cada vez mais entre si; produz-se como diz Gideon, ‘**a cisão entre a ciência e sua técnica, de um lado, e a arte, do outro, isto é, entre arquitetura e construção**’ ” [grifos meus].

Este ecletismo arquitetônico, que Lukács considera claramente “*um compromisso, uma vontade eclética de unificar tendências incompatíveis*” e “*uma etapa necessária na evolução da missão social das artes na sociedade capitalista madura*”, representa para ele o resultado de um processo, cujo fundamento se deve “*à transformação qualitativa produzida pelo desenvolvimento das forças produtivas, a que já nos referimos em outros contextos. O fato de que os instrumentos de trabalho se desprendem aceleradamente das bases antropológicas presentes nos trabalhadores e se fazem cada vez mais científicos, mais desantropomorfizadores, exclusivamente orientados à tarefa objetiva, ou seja, o fato de que o homem não aspira mais com seus instrumentos a um equilíbrio entre a finalidade objetiva e suas capacidades mais intensificadas, mas tem que se submeter às condições puramente objetivas que lhe prescreve a máquina, é um progresso monstruoso e revolucionário da evolução da sociedade. Mas o trabalho mecânico separa ao mesmo tempo a vinculação orgânica entre o homem, o trabalho e o produto do trabalho, que dominou nas culturas pré-capitalistas. Simultaneamente a esse processo aparece com objetiva necessidade histórico-social, uma determinação casual ineliminável entre indivíduo e classe. Marx sublinhou energicamente essa diferença em relação a épocas anteriores: ‘No estamento (e mais ainda na tribo) tudo isso está ainda dissimulado; por exemplo, um nobre é sempre um nobre, e um plebeu é sempre um plebeu, independentemente de sua situação: há uma qualidade inseparável de sua individualidade. A diferenciação entre o indivíduo pessoal e o indivíduo de classe, o caráter casual das condições vitais em relação ao indivíduo, não se apresenta senão com o surgimento da classe que é ela mesma um produto da burguesia. A concorrência e a luta dos indivíduos entre eles produzem e desenvolvem essa casualidade como tal. Por isso, na representação, os indivíduos sob o domínio da burguesia são mais livres que antes, porque suas condições de vida lhes são casuais; na realidade são, naturalmente, menos livres, porque se encontram mais submetidos a um poder cósmico’*” (ib. 135).⁶⁹

⁶⁹ Lukács não indica aqui os “*outros contextos*” em que tratou destas questões. Um deles com certeza é um texto seu escrito em 1938 “Marx e o problema da Decadência Ideológica” (in *Georg Lukács - Marxismo e Teoria da literatura*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968). Nele, veremos mais adiante, Lukács examina os problemas das relações entre a ciência, a filosofia e a arte e o desenvolvimento capitalista

A importância desta passagem da *Ideologia Alemã* para os objetivos da análise é sublinhada pelo fato “*de que com isso o caráter ao mesmo tempo geral e particular-concreto da missão social da arquitetura tem que se decompor com mais intensidade qualitativa que nas demais artes*” [grifos meus] (ib. 135), o que significa que ao estabelecer os nexos entre a decadência da arquitetura e o desenvolvimento do capitalismo, Lukács está na verdade tratando do problema da “*maior ou menor receptividade das diversas artes a respeito das transformações de seu mundo social circundante*”, ou seja, da questão do favorecimento ou da hostilidade de uma mesma evolução histórico-social sobre elas. Sobre essa decomposição qualitativa provocada pelo “*mundo social circundante*” do capitalismo na arquitetura em maior intensidade que nas demais artes a partir do Renascimento, Lukács lembra que Marx, ao delimitar “*com precisão o âmbito da validade histórico-social do fetichismo da mercadoria*”, mostra ao mesmo tempo, “*com clareza, por exemplo, o caráter não fetichizado da exploração feudal*”.⁷⁰

Se, como vimos, a arquitetura, em função do “*caráter ao mesmo tempo geral e particular-concreto*” de sua mimese só se converte em “*uma arte autêntica*” quando “*tem lugar sobre uma base coletiva*”, não determinada, portanto, “*pelas necessidades e exigências de um homem individual, mas pelas de uma comunidade*”, com o fim da vinculação orgânica entre o homem e o produto de seu trabalho, as novas relações que então se estabelecem entre indivíduo e classe social no capitalismo aceleram a decomposição da missão social da arquitetura que, desta forma, se dá de modo muito mais intensa que nas outras artes.

Sobre essa decomposição mais acentuada da missão social da arquitetura, há duas questões a serem consideradas. A primeira diz respeito à própria vinculação anteriormente observada entre a decadência da missão social da arquitetura e o desenvolvimento capitalista.⁷¹ A segunda diz respeito a esta maior intensidade e incidência na decomposição

especialmente a partir da segunda metade do século XIX período em que para ele tem início o processo de decadência ideológica da burguesia. A passagem da *Ideologia Alemã* aparece na edição de *A Ideologia Alemã (I - Feurbach)*, Hucitec, São Paulo, 1991, na página 119.

⁷⁰ Lukács, 1982; V. 2: 382.

⁷¹ No momento em que Lukács apontou a categoria da fachada como o primeiro fenômeno arquitetônico decadente em consequência da desvinculação entre os espaços internos e externos, fica claro que ele localiza no Barroco a gênese dos problemas enfrentados pela arquitetura nos últimos séculos e, por conseguinte, que

da arquitetura em relação aos outros gêneros artísticos. Em outras palavras: se o capitalismo é hostil à arte, para Lukács ele é especialmente mais hostil à arquitetura.⁷²

O ecletismo arquitetônico resulta para Lukács precisamente de todas estas tendências: *“A solução eclética de compromisso antes aludida, e sobre cujas destruidoras conseqüências para a arquitetura não se pode mais pôr em dúvida, se deve a que, junto com as tendências antes descritas, resultado imediato da evolução econômica do capitalismo, havia no século XIX condições político-sociais específicas para o desenvolvimento, a tomada ou a preservação do poder pela burguesia”* (ib.: 136).

Esse ecletismo expressaria portanto, no plano formal, o resultado dos compromissos políticos que naquele momento a burguesia estabeleceu com as classes dominantes anteriores e através dos quais *“tentava evitar uma democratização radical da sociedade, e sobretudo um avanço do proletariado socialista. Para realizar estes fins tinha que recolher ideologicamente uma parte do legado feudal-absolutista e desenvolver além disso em sua própria ideologia uma ‘respeitabilidade’ anti-plebéia, para converter-se assim em salvaguarda da ‘segurança’ social”* (ib.: 136). Para Pinelli (1977: 47), *“Existe um dado constante neste recorrente apelo ao passado: a negação do presente (ou do passado próximo que ainda sobrevive), ainda que a atitude possa ser dupla: se podem esgrimir os valores do passado, destacando que o passado possui uma idéia-força que se contrapõe, para modificá-lo, ao presente, fazendo um chamamento à história para que legitime sua liquidação, ou bem utilizar-se o passado como escudo e isolar-se atrás dele para exorcizar a realidade. Em ambos os casos a recuperação da história constitui uma operação ideológica com que se trata de ocultar a desrazão que produz a realidade atual, porém, no primeiro caso, se favorece um encontro dialético entre passado e presente para a preparação do futuro, e no segundo caso trata de afastar esse futuro indefinidamente. No primeiro exemplo, os valores da história constituem um*

considera o Renascimento como o último período em que ela foi capaz de exercer sua missão social como arte. Voltaremos mais detalhadamente a esta questão.

⁷² A menção diz respeito à conhecida afirmação de Marx de que a *“produção capitalista é hostil a determinados aspectos da produção intelectual, como a arte e a poesia”* (Teorias sobre a mais-valia, in “Marx e Engels-Sobre Literatura e Arte”, Coleção Bases 16, Global Editora, São Paulo, 1979, p.60).

modelo para a ação, no segundo um fantasma a evocar com nostalgia. Nos revivals clássico-românticos dos séculos XVII e XIX, ambas atitudes estão presentes”.

Para ilustrar esse compromisso através do ecletismo arquitetônico deste período, Lukács lembra que Marx “*expôs com destruidora ironia essas tendências no caso de Napoleão III, e talvez seja suficiente recordar também a mescla romântica e patética do progresso econômico capitalista com restos decorativos de anteriores sociedades no caso de personagens como Frederico Guilherme IV e, sobretudo, Guilherme II da Alemanha. Mas inclusive formas mais ‘distintas’ desse compromisso eclético, como o período de Francisco José na Austria-Húngria ou na era vitoriana na Inglaterra, mostram no essencial traços extremamente próximos a essas outras cristalizações mais caricaturais. O ‘historicismo’ tão profundamente antiartístico dessa etapa da arquitetura nasce pois necessariamente desse solo social*” (ib.: 136).

Muito próximo destas considerações de Lukács sobre o “*solo social*” do ecletismo, Patetta (1977: 129) considera que as características reais do “*revival*” estariam bem definidas, e de uma forma original, no período que vai de 1750 ao final do século XIX, ou seja, desde a crise do classicismo até as origens do movimento moderno, o período que coincide com a “*consolidação do poder burguês, o desenvolvimento da civilização industrial, a união da cultura romântica com os ideais nacionais e de independência, os problemas da produção massificada e a constatação de um novo tipo de arquiteto: o profissional*”.

Para o autor, é válido definir estes cento e cinquenta anos como arquitetura do Ecletismo embora não considere esta denominação limitada apenas à predisposição dos arquitetos do século XIX a adotar estilos distintos indiferentemente ou a combiná-los entre si em um só edifício. É por esta razão que Patetta concebe o Ecletismo como “*o urdimento e a sucessão de experiências revivalistas, com as quais a burguesia tratou de determinar seus ideais refigurativos*”. Em outro texto (1987: 13), o mesmo autor considera ainda que o ecletismo “*era a cultura arquitetônica própria de uma classe burguesa que dava primazia ao conforto, amava o progresso (especialmente quando melhorava suas condições de vida),*

amava as novidades, mas rebaixava a produção artística e arquitetônica ao nível da moda e do gosto”.

Quanto ao revivalismo das manifestações arquitetônicas neoclássicas surgidas neste mesmo período, Gombrich (1999: 480) observa que também na França *“a vitória desse estilo foi assegurada depois da Revolução Francesa. A antiga e despreocupada tradição dos construtores e decoradores barrocos e rococós foi identificada com um passado que acabara de ser varrido; fora o estilo dos palácios da realeza e da aristocracia, ao passo que os homens da revolução gostavam de se considerar cidadãos livres de uma Atenas ressurgida. Quando Napoleão, pousando como paladino da Revolução, subiu ao poder na Europa, o estilo neoclássico de arquitetura tornou-se o estilo do Império. Também no continente europeu uma ressurreição gótica existia lado a lado com essa restauração do puro estilo grego. Atraía em especial aqueles espíritos românticos que estavam desenganados do poder da Razão para reformar o mundo e ansiavam por um retorno ao que chamavam de Era da Fé”.*

É esse, portanto, o *“solo social”* do ecletismo historicista *“tão profundamente antiartístico dessa etapa da arquitetura”* que, a despeito da *“cisão eclética”* e *“vazia abstração”* com que pretendia *“imitar concreção”*, expressa, de acordo com Lukács, *“muito precisamente o complexo emocional com o qual a classe dominante dessa época afirma a sua própria existência”* (ib.: 136).

Com a intenção de corroborar ainda mais os efeitos da ação desigual do desenvolvimento capitalista sobre as artes, Lukács dirá que o fato de que o período deste *“beco sem saída da arte arquitetônica haja produzido ao mesmo tempo na pintura o florescimento do impressionismo francês, na literatura figuras como Dickens e Thackeray, Gottfried Keller y Henrik Ibsen, e na música as de Wagner, Brahms e Verdi,”* mostra claramente a correção de sua tese *“acerca da especial sensibilidade da arquitetura para a tarefa social que recebe”* [grifos meus] (ib.: 136).

A importância desta tese sobre a especial sensibilidade da tarefa social da arquitetura leva Lukács a identificar um quadro muito parecido a este *“no posterior e*

*apaixonado movimento de reação a esse ecletismo do ponto de vista dos princípios” mas, para ele, “Por justificada que tenha sido toda crítica da arquitetura desde meados do século XIX aproximadamente, nenhuma destas críticas conseguiu chegar ao centro da questão, à **decadência da missão social da arquitetura como consequência da existência humana no capitalismo**” [grifos meus] (ib.: 137).⁷³*

Entretanto, do ponto de vista de Lukács, esse tipo de crítica era impossível pelo fato de que a própria *“decisão de abordar superficialmente o ecletismo historicista partia em grande parte das posições de um capitalismo ‘puro’ que não tivesse mais que buscar apoio ideológico em algum lugar do passado pré-capitalista”* (ib.: 137). Mesmo considerando os diferentes motivos e as diversas correntes da nova arquitetura, o que Lukács considera decisivo para sua análise é que, *“dada a decomposição da missão social, a tarefa básica de criar um espaço para o homem por meio da transposição das potências construtivas da edificação em visualidade ficava aqui tão recusada ou ignorada - ainda que com outras motivações - como no academicismo depreciado, pomposo e comercial. Assim, detrás da radical eliminação de todas as tradições, detrás do apelo a uma arquitetura ‘pura’, se encontra o espírito do conformismo exatamente igual ao da época do ecletismo, ainda que com outros conteúdos e outras formas, de acordo com a transformação social. E não podia ser de outro modo porque, como mostramos, o princípio afirmativo é essencial na arquitetura. Como a arquitetura deste período estava obrigada a aceitar e afirmar um capitalismo essencialmente inumano, o princípio de inumanidade tinha que servir como fundamento de sua concepção espacial, ou, melhor dizendo, como fundamento da aniquilação arquitetônica do espaço estético-arquitetônico, para substituí-lo por um espaço puramente desantropomorfizador”* [grifos meus] (ib.: 137).⁷⁴

⁷³ Esta passagem mostra que Lukács conhecia o debate e a natureza das críticas sobre as quais se construiu o ideário da arquitetura moderna, marcado, como sabemos, pela forte rejeição ao ecletismo arquitetônico do século XIX.

⁷⁴ Há aqui, como veremos, uma clara semelhança entre as críticas de Lukács à arquitetura moderna e as que dirigiu às vanguardas literárias do século XX pelo tratamento que dispensaram ao realismo do século XIX por ocasião do debate sobre o expressionismo ocorrido nos anos trinta.

A esta altura da análise já é possível perceber, mais claramente, de um lado, a maneira com que Lukács associa a decadência e o agravamento da crise da missão social da arquitetura e a sua quase destruição como arte às condições de vida sob o capitalismo (especialmente a partir da segunda metade do século dezenove) e, de outro, conhecer a natureza dos problemas que aponta em seu desenvolvimento desde o período barroco até os dias de hoje.

A segunda metade do século dezenove, período que para Lukács coincide com o início o processo de decadência ideológica da burguesia, é por ele caracterizada como uma luta sem tréguas contra o princípio humano da arte. Ortega y Gasset é citado como um dos primeiros a condensar as diversas tendências desumanizadoras da arte neste período:

“Me parece que a nova sensibilidade está dominada por um asco ao humano na arte ... O prazer estético para o artista novo emana deste triunfo sobre o humano; por isso é preciso concretizar a vitória e apresentar em cada caso a vítima estrangulada” (apud. Lukács, *ib.*: 137).⁷⁵

Na arquitetura, em função de seu princípio afirmativo e de sua especial sensibilidade social, Lukács considera que essa tendência à desumanização da arte é ainda muito mais inequívoca precisamente porque sua ***“essência íntima, não permite os protestos e problematizações de que as demais artes são capazes, além de que sua dependência imediata em relação ao capitalismo tardio é muito mais intensa”*** [grifos meus] (*ib.*: 138).

Essa tendência, que se intensifica em razão dos próprios *“fundamentos desantropomorfizadores”* da mimese arquitetônica, leva Lukács a lembrar que quando tratou do conhecimento desantropomorfizador já havia *“aludido à falsa tendência filosófica a interpretar o sentido e a constante ampliação da desantropomorfização nas ciências como algo anti-humano”* e considerar que no caso da arquitetura, por sua própria essência, ela é muito fácil porque como *“o princípio humano desaparece da missão social”*, sua propensão é ficar com *“o primeiro reflexo desantropomorfizador e negar a segunda mimese ou identificá-la com a primeira”* (*ib.*: 138).

⁷⁵ A referência de Lukács a Ortega está em *La deshumanization del arte e Ideas sobre a novela*, Obras completas, vol. III págs. 370 e 366, Madri, 1947, s/ed. Há uma edição de textos selecionados de Ortega y Gasset publicados sob o título *A desumanização da arte* pela Cortez Editora, São Paulo, 1991.

Retomando novamente a questão da peculiaridade e da duplicidade mimética da arquitetura, Lukács estabelece as relações entre a forma e o conteúdo da nova arquitetura:

*“Assim se tem, em lugar da enganosa e distorcida pompa eclética do período anterior, uma ‘simplicidade’ e ‘cientificidade’ conscientemente desantropomorfizadoras e (como arte), inumanas; um tecnicismo pelo qual adquirem **objetivação o vazio e a pobreza da vida capitalista**; é um estado de ânimo que não pôde encontrar seu páthos senão na desmedida intensificação abstrata da quantidade. (Se entende sem dúvida que novos resultados científicos, novos materiais etc favoreceram este processo ao facilitar o desaparecimento dos princípios estruturais visuais; porém, este não é o motivo decisivo de tal desenvolvimento)”* [grifos meus] (ib. : 138).

De toda “*esta plethora de motivos*”, Lukács irá se limitar a considerar apenas um, “*o geometrismo*”, e lembrar que Sedlmayr “*chamou a atenção sobre o fato de que essa teoria aparece já na época da Revolução Francesa com o princípio de que a arquitetura tem que se regenerar por meio da geometria. Seus defensores projetam então edifícios esféricos nos quais a geometria consegue uma vitória completa sobre toda a tectônica e sobre sua expressão visual. E Sedlmayr põe em um correto paralelismo com isso a frase de Le Corbusier, segunda a qual ‘O homem em liberdade é propenso à geometria pura’*” (ib. : 138).⁷⁶

Entretanto, sobre este mesmo geometrismo da Revolução Francesa, Starobinski (1979: 49) tem dele uma outra interpretação, e o vê como instrumento de uma arquitetura “*demiúrgica*”. Em seu relato, comenta que dentre os escritores que antes de 1789 formulavam os princípios da sociedade perfeita, alguns sentiram a necessidade de traçar os planos da cidade ideal que “*como todas as cidades utópicas, é regida por leis de uma simples e estrita geometria. [...] Tudo se passa como se as grandes noções de igualdade segundo a natureza ou de igualdade diante da lei encontrassem sua expressão espacial através da régua e do compasso. A geometria é a linguagem da razão no universo dos signos*”; por esta razão, prossegue, “*Todo acréscimo, toda irregularidade era vista*

⁷⁶ A referencia de Lukács a Sedlmayr está em “*Die Revolution der modernen Kunst*” [A revolução da Arte moderna], Hamburgo, 1955, pp. 20 e 26.

então como intrusão do mal. [...] Em conseqüência, nada de decoração, nada de luxo, nada de ornamentos dispendiosos. [...] É assim que a imagem do **‘edifício regular’** aparece sob a pena de Fichte associada ao mesmo tempo que a imagem das **‘luzes triunfantes’**. [...] **E os arquitetos?** As pessoas do ramo? Há os que se deixaram convencer e que praticaram em seus projetos, às vezes em suas construções realizadas, um mesmo retorno à geometria. Em sua inspiração monumental, que a nossos olhos aparece como um sonho, eles se recusam a sonhar caprichosamente; sua imaginação rejeita as frivolidades que haviam encantado as gerações precedentes: é a simplicidade, a grandeza e o gosto puro que os conduzem” [grifos meus] (ib. 50); “Desta conversão que reconduz a arquitetura a suas figuras elementares e os materiais a sua verdadeira natureza, se percebe uma opção que não é simplesmente estética, mas igualmente de ordem moral. Da mesma maneira que a pedra deve voltar a ser pedra, e que a parede deve voltar a ser uma superfície plana e quase nua, o homem deve recuperar a plenitude e a simplicidade de sua natureza” (ib.: 51).

Para o autor, o “*páthos*” moralizante dos escritos dos arquitetos “*revolucionários*” Boullée e Ledoux revelam que eles faziam da arquitetura “*uma pedagogia eloqüente, destinada a salvar o homem de sua degradação. Mais que uma pedagogia, uma demiurgia*” (ib.: 52).

Contudo, na opinião de Lukács, a moderna técnica arquitetônica favorece, e muito, o domínio do puramente “*geométrico*”, porque os novos materiais utilizados permitem uma enorme diversidade de formas externas à subjetividade do construtor, subjetividade que, embora “*naturalmente, condicionada pela sociedade*”, não a impede de atuar “*destruidora e abstrativamente sobre a missão social confiada à arquitetura. O efeito útil social concreto de cada construção perde sua peculiaridade sensível, isto é, pode realizar-se - no que diz respeito à utilidade pura - com toda comodidade, sem ter que determinar um espaço interno e externo que levem à intenção visual aquela função. Por isso um estabelecimento público de banhos pode ter um mesmo aspecto que uma oficina, uma fábrica ou uma igreja, ou ao contrário, sem deixar de oferecer por isso do ponto de vista geométrico uma solução perfeita. (Isto mostra até que ponto se trata de uma forma complementar da arquitetura eclética da segunda metade do século XIX. A contraposição completa dos princípios construtivos, do conteúdo emocional das*

superfícies apresentadas, etc., não suprime esse profundo parentesco, que é a decadência da concreta missão social até chegar em uma abstração indiferente para com toda a objetividade). A decadência da missão social, ou melhor dizendo, sua conversão em algo totalmente abstrato, como a exigência da construção vertical em consequência do encarecimento da renda do solo urbano, aporta uma 'liberação' em relação de todos os postulados 'antiquados', ou seja, em relação à tarefa de criar um espaço concreto próprio para o homem. Assim, pois, na medida em que as formas construtivas não estão dominadas por uma excentricidade completamente caprichosa - o que não ocorre senão em casos excepcionais - um tal domínio do geométrico é facilmente compreensível" [grifos meus] (ib. : 139).

Na nota de texto com que finaliza esta passagem, Lukács faz alusão à análise de Burckhardt do templo de *Paestum*.⁷⁷ Nela, o historiador da arte observa que a construção não está projetada geometricamente e que inclusive sua simetria arquitetônica se humanizou mediante “*finas desviações*”. À esta observação Lukács acrescenta o seguinte comentário: “*Em toda a autêntica arquitetura podem apreciar-se tais tendências. O moderno geometrismo exclui todas elas; é por princípio anti-humano*” [grifos meus] (ib.: 139). As “*finas desviações*” a que Lukács faz referência dizem respeito aos meios utilizados pelos arquitetos da Antiguidade para a proteção contra as deformações causadas pela ilusão de ótica na contemplação dos templos. Para Lawrence (1998: 127), “*Os ‘refinamentos’ no Hefasteion, no Partenon e no Propileu vão muito além das meras correções óticas (...): pouquíssimos trechos das edificações são realmente retos, perpendiculares ou horizontais. Em termos bem amplos, as linhas que deveriam ser horizontais se curvam para cima de forma convexa e aquelas que deveriam ser perpendiculares recuam inclinadas. Todas as distorções são muito pequenas dimensionalmente para serem notadas com facilidade*”.

⁷⁷ Não há na nota de Lukács referência ao templo descrito por Burckhardt em “*Der Cicerone*” (O Cicerone). *Paestum* ou *Pesto* é uma cidade da antiga Magna Grécia, nome dado ao conjunto de cidades fundadas pelos gregos na Sicília e no sul da Itália a partir do século VIII a.C.

No dizer de Lukács, as “ideologias fetichizadoras próprias do período imperialista apóiam como é natural, tais tendências” anti-humanas e cujo efeito se percebe “em todas as manifestações ideológicas da época, portanto também em todas as manifestações artísticas” (ib. 140). Nestas, entretanto, é possível notar, ao contrário da arquitetura, “uma luta ininterrupta entre a submissão, a adaptação, e o compromisso com a situação fetichizada do homem desta época e uma rebelião mais ou menos consciente contra ela. Basta aludir a figuras tão significativas como Thomas Mann ou Béla Bartók para que esse antagonismo se manifeste pujantemente” (ib.: 140).

Evidenciando deste modo a intensidade com que a manifestação deste antagonismo é mais débil nas artes plásticas que na literatura e na música por conta de suas específicas formas de reflexo da realidade ⁷⁸, Lukács dirá que na arquitetura, essa luta é impossível porque a “luta estética contra a fetichização não pode consistir, como mostramos em outro lugar, senão em descobrir e conformar artisticamente nas formações coisificadas, cristalizadas como objetos, as relações humanas que a elas subjazem real e objetivamente. **O caráter imediata e intensamente social da arquitetura como arte, impossibilita uma tal oposição.** Pois é sem dúvida possível desmascarar poeticamente, por exemplo, o concreto processo de dissolução de uma tal fetichização como imagem social necessariamente enganosa da superfície, sem necessidade da própria crítica da fetichização dar forma a um mundo desfetichizado. **Ao contrário, a ruptura arquitetônica com a fetichização não poderia acontecer senão colocando no lugar do aniquilado espaço do homem outro espaço próprio faticamente novo. Mas isso não é possível nas condições histórico-sociais do presente**” [grifos meus] (ib. : 140).

Isso significa que a arquitetura, pelo caráter afirmativo de sua mimese, não é capaz, a exemplo das outras manifestações artísticas, de desmascarar artisticamente as relações humanas fetichizadas pelo capitalismo; ao contrário, está obrigada a conformá-las em todas as suas relações intensivas e extensivas. É por esta razão que, para Lukács, esta

⁷⁸ “Que o movimento de rebelião seja mais débil nas artes plásticas que na literatura ou na música se deve à natureza destas artes, no objeto de seu específico modo de reflexo, na relação sujeito-objeto assim determinada, mas não pode ser tema de estudo aqui sem acarretar uma digressão demasiado ampla” (ib.: 140).

impossibilidade da arquitetura em desempenhar no capitalismo sua missão social como arte, tem levado o atual pensamento arquitetônico a se limitar “*exclusivamente ao primeiro ato científico, desantropomorfizador, do reflexo da realidade e à sua utilização tecnológica ótima, aniquilando a conformação visual do espaço por obra de uma imediata identificação desta com aquele reflexo. Uma finalidade social que, em nome da sociedade (de sua classe dominante), exija um espaço concreto, adequado às necessidades humanas visuais de intenção consciente, resulta impossível por causa da estrutura e das tendências evolutivas do capitalismo imperialista*” o que faz com que nestas condições, “*todos os esforços orientados de algum modo a conseguir efeitos artísticos têm que se ocupar de questões secundárias (cor dos edifícios, suavização da inumanidade nas fachadas etc.) limitando-se a produzir algo que pelo menos seja agradável*” (ib.: 140).

A arquitetura é, conseqüentemente, a **única** manifestação artística que, em razão da impossibilidade de efetivação do segundo momento propriamente estético de sua mimese desde o período barroco, está obrigada a expressar - em função de seu caráter essencialmente afirmativo - “*o vazio e a pobreza da vida capitalista*”.

A radicalidade desta compreensão filosófica consiste em que não há, no capitalismo, qualquer possibilidade de um espaço humanamente conformado e “*faticamente novo*”, ao mesmo tempo em que, nas “*condições histórico-sociais do presente*”, a desumanidade e a vida desprovida de sentido não é capaz de plasmar uma arquitetura autêntica capaz de exercer plenamente sua missão social como arte.

Nem mesmo na então URSS Lukács considerava esta possibilidade: “*Tampouco a nova sociedade socialista foi capaz até o momento de colocar para arquitetura uma concreta missão de produção de espaço social, arrancando-a de seu já secular beco sem saída. A causa principal desta incapacidade nos parece ser a imaturidade da evolução socialista, que não permitiu ainda que amadureça a concreção da nova missão social. Como é natural, não se pode passar por alto que também neste campo desempenham um papel considerável as deformações ideológicas do período de Stalin, que de modo algum foram ainda superadas*”. (ib.: 141).

4. Autenticidade e “*Páthos*” na arquitetura.

Quais seriam as determinações históricas e sociais do capitalismo responsáveis nos últimos séculos pela “grave problemática e fenômenos decadentes” que têm caracterizado a arquitetura? E, por que razões, Lukács considera que somente até o Renascimento a arquitetura foi capaz de exercer a plenitude de sua missão social como uma arte plena em si mesma?

Mesmo que Lukács tenha ampliado na *Estética* o horizonte de suas análises em direção a outras formas de manifestações artísticas, são em seus estudos sobre a literatura que as questões envolvidas com as relações entre a arte e a divisão social do trabalho aparecem examinadas em maior profundidade. Esta talvez seja uma das explicações para que muitos dos aspectos destas relações apareçam em sua análise arquitetônica tratados em termos de aquisições já consolidadas e, em diversas passagens, referidas de forma muito sumária. É por esta razão que os trabalhos em que tratou dos problemas enfrentados pela literatura com o aprofundamento da divisão capitalista do trabalho nos fornecem indicações importantes para o exame dessas mesmas relações na arquitetura.⁷⁹

Não há dúvida de que desde as obras de juventude, Lukács já expressava a preocupação que iria marcar profundamente a orientação e o conteúdo de sua obra da maturidade, ou seja, a intenção de estabelecer “as pontes entre a dialética das formas sociais e as das formas literárias” e esclarecer o fato de que “a morfologia das formas literárias aparece sempre rigorosamente ligada à dialética dos processos sócio-históricos” (Tertulian; 1980: 14; 37); - *mutatis mutandis* - a mesma preocupação com as “pontes” entre as formas sociais e as formas arquitetônicas que aparece na análise desenvolvida na *Estética*.

⁷⁹ É o caso, por exemplo, dos fenômenos da alienação, da reificação, do fetichismo e do estranhamento, este último tratado mais tarde na *Ontologia do ser Social*. Sobre a importância da dialética das relações entre a arte e a divisão social do trabalho no capitalismo, Lukács, em seus estudos sobre o romance, considerava que “Todas as contradições típicas desta sociedade bem como os aspectos específicos da arte burguesa, encontram sua expressão mais plena justamente no romance”, e que “A lei da desigualdade entre o desenvolvimento espiritual e o progresso material, estabelecida por Marx, manifesta-se claramente também no destino da teoria do romance” (“O Romance como epopéia burguesa”, *Revista Ensaios Ad Hominem*, N. 1, Tomo II - Música e Literatura, São Paulo, Edições Ad Hominem, 1999, p. 87. Texto publicado originalmente na Enciclopédia Literária, Vol. IX, Moscou, 1935).

Dentre os aspectos mais característicos do tratamento desta dialética das formações sociais e formas artísticas que já aparecem esboçados desde a “visão trágica de mundo” que prevalece em seus primeiros escritos de crítica literária, estarão sempre presentes em Lukács, de um lado, a oposição entre o caráter poético atribuído ao mundo antigo e, de outro, uma forte rejeição ao “prosaísmo” da vida burguesa.⁸⁰

Em seu trabalho sobre a evolução do pensamento estético de Lukács, Tertulian (1980) observa que esta oposição entre o caráter “orgânico” e “autêntico” da vida comunitária das épocas pré-capitalistas e o caráter “empírico”, “mecânico” ou “abstrato” da sociedade capitalista, já tinha sido utilizada pelo “jovem Lukács” para sublinhar o aspecto cada vez mais “problemático” do drama moderno e a “espontaneidade” ou “organicidade” do drama antigo, oposição que, como sabemos, seria retomada mais tarde na “Teoria do Romance” nos termos da evocação dos “tempos afortunados” da epopéia em contraposição ao também “problemático” mundo do romance.⁸¹ Desta forma, desde a “Teoria do Romance” em diante e citando Fichte, Lukács permanecerá até o fim se referindo ao mundo moderno como a “era da perfeita pecaminosidade” (Lukács, 2000: 15).⁸²

⁸⁰ Michel Löwy (1998:83), caracteriza esta visão trágica de mundo como uma “versão metafísica do problema da alienação, da reificação e do fetichismo da mercadoria”. Característica entre os intelectuais alemães da virada do século, segundo o autor, esta visão resultava da forte oposição entre seus valores ético-culturais e o desenvolvimento rápido e brutal do capitalismo monopolista na Alemanha, processo que viam fundamentalmente como uma fatalidade: “O exemplo característico é (como já vimos) a obra de Simmel, que transfigura a problemática sócio-econômica do marxismo em visão idealista, de coloração neokantiana do conflito, do próprio abismo, entre o sujeito e o objeto, a ‘vida’ e as ‘formas’ culturais; autonomização das instituições sociais com relação às necessidades sociais concretas dos indivíduos, a dominação dos homens por seus produtos econômicos e/ou culturais que assim se torna um ‘destino trágico’ (*tragisches Verhängniss*) inevitável e irresistível da sociedade moderna”. As citações de Simmel são de *Philosophische Kultur*, Leipzig, 1911, p.272.

⁸¹ Tertulian se refere à *História do desenvolvimento do drama moderno* de Lukács publicado em 1911. Na *Teoria do Romance*, escrita durante a primeira guerra mundial, ao se referir às “culturas fechadas”, Lukács (2000: 25-30) se reporta aos “tempos afortunados” da era da epopéia como um tempo em que o mundo era vasto e, no entanto, considerado “como a própria casa”; um “mundo homogêneo” onde nem mesmo a separação entre “homem e mundo” é capaz de perturbar sua homogeneidade. Um mundo em tudo isento dos sintomas da cisão entre “interior e exterior”, da unidade existente “entre eu e mundo”, no qual a vida “não perdera a imanência da essência” e a “totalidade espontânea do ser” ainda não tinha sido rompida.

⁸² A expressão aparece no Prefácio de 1962 à reedição da *Teoria do Romance*: “É por isso que, na *Teoria do Romance*, o presente não é caracterizado em termos hegelianos, mas, segundo a fórmula de Fichte, com a era da perfeita pecaminosidade” (op. cit: 15). Em 1971, pouco antes de sua morte numa entrevista editada com o título “Diálogo sobre o Pensamento Vivido” (*Revista Ensaio* 15/16, Editora Ensaio, SP, 1986), Lukács voltará a se referir a esta época de “pecaminosidade consumada” mas agora confrontada com uma outra visão sobre o

No entanto, somente nos anos trinta e “*já em solo marxista*” de acordo com o Prefácio de 1962 para a reedição de “*Teoria do Romance*”, é que Lukács se considerou de posse da solução que buscava desde aquela obra, ou seja, de uma “*dialética universal dos gêneros fundada historicamente, baseada na essência das categorias estéticas, na essência das formas literárias - dialética esta que aspirava a uma vinculação entre categoria e história ainda mais estreita do que aquela por ele [Lukács] encontrada no próprio Hegel*” (ib.: 13).⁸³

É portanto de posse dessa dialética apreendida histórica e sistematicamente que Lukács vai examinar nos anos trinta as antinomias desenvolvidas pelas análises da estética do idealismo clássico alemão entre o romance e a epopéia. Não mais nos termos da oposição histórica entre a “*época antiga*” e o “*tempo moderno*”, mas da polaridade estabelecida pelas relações entre “*homem e mundo*” na “*moderna sociedade burguesa*”.⁸⁴

Desenvolvida de modo muito mais sistemático nos estudos sobre o romance, é justamente esta a polaridade que está na origem dos fenômenos decadentes e dos problemas

papel da arte: “***Do ponto de vista moral eu considero a época inteira condenável; e a arte boa somente quando se contrapõe a este decurso das coisas. É aqui que na ótica de minha evolução, adquire significado o realismo russo. Na verdade, foram Tolstoi e Dostoievski que nos fizeram ver como na literatura se pode condenar em bloco todo um sistema. Para eles, a questão não é - como em alguns de seus críticos franceses - que o capitalismo tenha este ou aquele defeito, mas a opinião de Tolstoi e Dostoievski é que o sistema inteiro, assim como é, é desumano***” [grifos meus] (ib.: 29). Nesta mesma entrevista Lukács dirá que a expressão de Fichte “*significa que a Europa foi lançada, da solidez aparente em que os homens viviam até 1914, para onde se encontra. Por isso esta época corresponde perfeitamente, em sentido negativo, à verdade. Só falta, naturalmente, aquilo que foi a conclusão de Lênin, isto é, que a sociedade inteira deve ser radicalmente transformada. Na Teoria do Romance isto ainda não existia*” (ib.: 30).

⁸³ Ainda que resgatando os aspectos que considerava positivos do livro, o Prefácio de 1962 é extremamente crítico em relação à obra que juntamente com *A Alma e as formas* é, como sabemos, muito apreciada pelos admiradores do “*jovem Lukács*”. A expressão “*já em solo marxista*” utilizada por Lukács no mesmo Prefácio é uma referência aos estudos que desenvolveu com M. Lifschitz no Instituto Marx-Engels em Moscou entre 1930 e 1931 quando, “*em repúdio à sociologia vulgar, da mais variada extração, do período stalinista, tencionávamos desentranhar e aperfeiçoar a genuína estética de Marx, e chegamos a um verdadeiro método histórico-sistemático*” (ib.: 13).

⁸⁴ No Prólogo escrito em 1965 para a edição espanhola de *Problemas del realismo* (Fondo de Cultura Económica, México, 1966), Lukács se refere a estes textos, publicados em grande parte na revista “*Literaturnii Kritik*” e que servia de tribuna a ele e aos opositores à orientação literária oficial de inspiração stalinista, como destinados à polêmica contra “*o sectarismo literário e o modernismo burguês*” e a “*sociologia vulgar, da mais variada extração*” (ib.: 8). Na mesma revista foi também publicada a maioria de seus textos em defesa do realismo na polêmica contra o expressionismo, alguns dos quais estão na edição da Fondo de Cultura Económica.

cada vez mais graves e sem solução apontados por Lukács no desenvolvimento da arquitetura.

Em um texto de 1935, Lukács (1999: 89) apontou a estética do idealismo clássico alemão como a primeira a tratar desta polaridade “*homem e mundo*” na “*moderna sociedade burguesa*” e formular, em termos gerais, a questão da teoria do romance de uma maneira ao mesmo tempo “*histórica e sistemática*”; para ele, Hegel, ao definir o romance como “*epopéia burguesa*”, não somente sublinha energicamente “*a hostilidade da moderna vida burguesa à poesia*” e constrói a sua teoria do romance partindo da “*contraposição entre o caráter poético do mundo antigo e o caráter prosaico da civilização moderna, ou seja, burguesa*”, mas relaciona ao mesmo tempo à “*semelhança do que fizera Vico muito tempo antes, [...] a formação da epopéia com a fase primitiva do desenvolvimento da humanidade, com o período dos ‘heróis’, ou seja, com o período em que as forças sociais não tinham ainda adquirido a autonomia e a independência dos indivíduos que são próprias da sociedade burguesa*”.

Desta forma, e mesmo considerando que a contradição fundamental da sociedade capitalista, a contradição entre produção social e apropriação privada estivesse muito além dos horizontes da filosofia clássica alemã, Lukács avalia que, dentro destes limites, o próprio Hegel já apontava o “*prosaísmo da moderna vida burguesa como fruto do inevitável desaparecimento tanto da atividade espontânea quanto da ligação imediata do indivíduo com a sociedade*” (ib.: 89).⁸⁵

É por esta razão que para Lukács “*os homens modernos, ao contrário dos homens do mundo antigo, separam-se em suas finalidades e relações ‘pessoais’, das finalidades da totalidade; aquilo que o indivíduo faz com suas próprias forças o faz só para si e é por isso que ele responde apenas pelo seu próprio agir e não pelos atos da totalidade substancial à qual pertence. Esta lei, que regula a vida na sociedade burguesa, é*

⁸⁵ Em certo sentido, nestas passagens sobre a totalidade representada pela unidade entre indivíduo e sociedade, Lukács lê Hegel com o mesmo propósito apontado por Jameson (1985: 131, n. 3): “*os trechos da Estética de Hegel que nós, modernos leitores, julgamos mais interessantes são talvez não tanto os que descrevem a estrutura épica em si mas exatamente aqueles que, seja diretamente, seja por implicação, mostram o que, no mundo moderno, expulsa tal totalidade ‘a priori’*”.

reconhecida incondicionalmente por Hegel como resultado historicamente necessário do desenvolvimento da humanidade e como absoluto progresso em relação ao primitivismo da época 'heróica'. Mas este progresso tem também uma série de aspectos negativos: o homem perde sua antiga atividade espontânea, e sua submissão ao moderno estado burocrático, enquanto ordem coativa exterior, impede-lhe qualquer atividade deste tipo. A esta degradação o homem não pode se submeter sem resistência. 'O interesse e a necessidade de uma totalidade individual efetiva e de uma autonomia autêntica nunca nos abandonarão e nem podem nos abandonar, mesmo que reconhecamos como proveitoso e racional o desenvolvimento da ordem na vida civil e política madura' [Hegel], isto é, o desenvolvimento burguês. Embora considere impossível eliminar esta contradição entre poesia e civilização, Hegel pensa ser possível atenuá-la. Esta função é realizada pelo romance, que desempenha na sociedade burguesa o papel que a epopéia desempenhou na sociedade antiga. O romance como epopéia burguesa, segundo Hegel, deve conciliar as exigências da poesia com os direitos do prosaísmo e achar uma 'média' entre eles. (...) Na teoria do romance de Hegel os grandes valores da estética do idealismo clássico encontraram sua mais luminosa expressão, mas, junto, com os valores, se revelaram também suas limitações” (ib.: 90).

Em um outro texto imediatamente anterior a este, “Nota sobre o romance”⁸⁶ de 1934, Lukács (1981: 178) já havia chamado a atenção para a “argúcia” de Hegel em considerar a oposição entre a epopéia e o romance, entre poesia e prosa como a oposição entre dois períodos da história universal e observado que o heroísmo, na apreciação hegeliana da poesia (da epopéia), não é identificado “como coragem ou virtudes guerreiras mas como a unidade primitiva da sociedade, como ausência de contradições entre indivíduo e a sociedade” o que lhe permitiu (a Hegel) entender que “a composição, a pintura de caracteres, etc., próprias de Homero”, da mesma forma que seus poemas, “representam o combate **da** sociedade [grifo GL] fazendo-o com um máximo de vida

⁸⁶ in “Lukács: Sociologia”, org. José Paulo Netto, São Paulo, Ática, 1981, Grandes Cientistas Sociais; 20. De acordo com Netto (1981: 177), este texto, “na sua concisão, apresenta já algumas idéias fundamentais da teoria marxista do romance que Lukács implementará na crítica literária que desenvolveu nas décadas seguintes”.

(sob este aspecto, eles jamais foram igualados) justamente em razão desta unidade entre indivíduo e sociedade” para intuir ele mesmo, com base nestas constatações de Hegel, que “A poesia dos poemas homéricos repousa essencialmente sobre a ausência relativa de divisão social do trabalho; os heróis homéricos vivem e agem num mundo no qual os objetos possuem a poesia da novidade e do inédito. Trata-se, na expressão de Marx, do período da ‘infância’ da humanidade e, em Homero, da poesia da infância ‘normal’ ”.

Hegel teria ainda na opinião de Lukács concebido a prosa “*de modo concreto e não formalista*” como característica da “*evolução burguesa moderna*” e compreendido que “*a divisão capitalista do trabalho era o fundamento da prosa da vida moderna*” ao apontar, de um lado “*o indivíduo confrontado com potências abstratas, na luta contra as quais não se produzem colisões a que se possa dar figuração sensível*” e de outro, que a “*realidade do homem é tão trivial e medíocre que qualquer realce verdadeiramente poético da vida aparece como um corpo estranho*” (ib: 179).

Lukács adverte, contudo, para o fato de que esta compreensão não pode ser considerada totalmente correta pelo fato de Hegel não perceber que por trás destas contradições onde apreende “*a essência da vida moderna e a base que melhor a exprime (ou seja, o romance, a ‘epopéia burguesa’), dissimula-se a oposição entre a produção social e a apropriação privada. Ele se detém na descrição da forma fenomênica desta contradição, na oposição entre indivíduo e sociedade. Conseqüentemente, o conteúdo do romance, à diferença da epopéia é determinado como combate **na sociedade***” [grifo de GL] (ib.: 179).

De posse de mais estas considerações sobre a teoria do romance em Hegel e voltando ao exame de *O Romance como epopéia burguesa*, é possível entender melhor os motivos pelos quais Lukács, “*já em solo marxista*”, manteve sempre em alta conta as contribuições e as importantes descobertas da estética do idealismo clássico alemão que, muito embora de “*forma falsa e idealista*”, foi capaz de se aproximar ainda da compreensão de uma contradição essencial da sociedade burguesa, uma sociedade “*em que o progresso técnico-material é alcançado ao preço do rebaixamento de muitos aspectos essenciais da atividade espiritual e social e, em particular da arte e da poesia.*

Por esta razão, a estética clássica conseguiu fazer uma série de importantes descobertas, que representam seu mérito imperecível” (op. cit.: 90).

Sobre esta contradição, ao se referir na *Estética* à essência da subjetividade estética (que não considera idêntica à subjetividade cotidiana), Lukács (1982, V. 2: 205) dirá que a necessidade que subjaz à arte pode ser ilustrada pelas idéias de Klopstock (1724-1803), poeta e dramaturgo, pioneiro do classicismo alemão: “*Do ponto de vista da compreensão da necessidade que subjaz à arte, o decisivo nessas idéias de Klopstock é a alusão a uma colocação em movimento da alma inteira do homem*”. Mesmo com o aprofundamento da divisão social do trabalho, para Lukács, esta necessidade subsiste: “*A necessidade de equilíbrio, de uma orientação compensadora, à harmonia, à proporcionalidade, se apresenta massivamente quando se chega a determinado nível de bem estar material, de ócio, etc. (...) Se situávamos no centro, como necessidade social geral, **a nostalgia de totalidade e integridade do homem**, agora teremos que nos distanciarmos - como outras vezes - da crítica romântico-capitalista da divisão do trabalho. Esta crítica não vê na divisão social do trabalho mais que o negativo, a fragmentação e a amputação do homem, sem levar em conta que se só trata de um degrau necessário à uma evolução mais alta da humanidade, nem que a divisão do trabalho ela mesma - apesar de seus modos de manifestação no capitalismo, destruidores e envilecedores do homem - desperta ao mesmo tempo ininterruptamente qualidades, capacidades, etc., do homem, e até consegue seu desdobramento e a conseguinte ampliação e enriquecimento do conceito de totalidade humana. Por isso inclusive a etapa do capitalismo mais desfavorável ao homem inteiro não pode acarretar nenhuma renúncia a este mesmo homem inteiro. Ao contrário: quanto mais intensamente se desdobram as tendências fragmentadoras, tanto mais intenso será o movimento de reação a elas. O que diz Klopstock é pois uma necessidade fundamental do homem*” [grifo nosso] (ib.: 206).⁸⁷

⁸⁷ Lukács considera ainda que por trás da exigência de Klopstock “*se encontra originalmente a separação entre o essencial e o inessencial no homem mesmo, em sua subjetividade*” (ib.: 208).

Entretanto, se dentre estas descobertas está o fato de que a estética clássica alemã liquidou de *“maneira definitiva todas as tentativas feitas nos séculos XVII e XVIII de criar e fundar teoricamente uma epopéia moderna”*, para Lukács, uma *“atitude teoricamente correta em relação ao romance pressupõe uma compreensão teoricamente correta das contradições do desenvolvimento da sociedade capitalista. A filosofia clássica alemã jamais poderia atingir essa compreensão. Para Hegel, Schelling etc., o desenvolvimento burguês era o último grau ‘absoluto’ do desenvolvimento da humanidade. Portanto eles não poderiam conceber que o capitalismo estava historicamente condenado, e a compreensão da contradição fundamental da sociedade capitalista (a contradição entre produção social e apropriação privada) estava além de seus horizontes”* (ib.: 92).

Mas Lukács tem igualmente em conta que a estética clássica, Hegel, sobretudo, também foi capaz de apontar um outro aspecto essencial do capitalismo, o *“pressentimento da inseparabilidade de seu caráter progressista, que revoluciona a produção e a sociedade, da profunda degradação do homem que este desenvolvimento traz consigo”* (ib.: 92), advertindo, entretanto, logo a seguir para o fato de que *“Os teóricos burgueses - inclusive os do período clássico - estão diante de um dilema: ou exaltar romanticamente o período heróico, mítico, primitivamente poético da humanidade, procurando escapar da degradação capitalista do homem mediante a volta ao passado (Schelling), ou atenuar a contradição do regime capitalista, insuportável para a consciência burguesa, de forma a permitir, pelo menos, uma certa aceitação e um certo reconhecimento desta ordem (Hegel). Nenhum pensador burguês foi além desse dilema teórico, nem mesmo, naturalmente, no campo da teoria do romance. E mesmo os grandes romancistas somente podem representar esta contradição quando inconscientemente colocam de lado as suas teorias românticas ou conciliadoras”* (ib.: 92).

Com o fim da sociedade antiga, o romance surge então para Lukács como o produto da dissolução da forma épica e a principal contradição da forma romanesca *“reside precisamente no fato de que, como epopéia da sociedade burguesa, é a epopéia de uma*

sociedade que destrói as possibilidades de criação épica” (dadas pela unidade primitiva entre indivíduo e sociedade), circunstância porém que, ao lhe conferir, uma “uma série de prerrogativas”, abre caminho para “um novo florescimento da epopéia” e revela “possibilidades artísticas novas, que eram desconhecidas da poesia homérica” (ib.: 93).

Neste novo caminho para florescimento do romance como epopéia burguesa, Lukács observa que o “conhecimento das contradições antagônicas como forças motoras da sociedade capitalista (enraizadas, em sua forma geral no antagonismo de classe entre possuidores e não possuidores)” é “apenas o pressuposto da forma romanesca, não a própria forma” e nesta, o “problema da ação” se constitui justamente no “ponto central da teoria da forma do romance. (...) Esta centralidade da ação não é uma invenção formal da estética; ela decorre, ao contrário da necessidade de um reflexo o mais adequado possível da realidade” e, quando se trata “de representar a relação real do homem com a sociedade e a natureza (isto é, não somente a consciência que o homem tem dessas relações, mas o próprio ser que é o fundamento desta consciência, em sua ligação dialética com ela), o único caminho adequado é a representação da ação. Porque somente quando o homem age é que, graças ao seu ser social, encontra expressão a sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico de sua consciência, quer ele saiba disso ou não, e quaisquer que sejam as falsas representações que ele tenha disso em sua consciência” (ib.: 94).

Deste modo, para Lukács, “as condições em que nasce esta ação, seu conteúdo e a sua forma, são determinadas pelo grau de desenvolvimento da luta de classes”, mas “a epopéia e o romance resolvem este problema de maneira diametralmente oposta. Ambos devem revelar as peculiaridades essenciais de uma dada sociedade por meio da representação de destinos individuais, das ações e dos sofrimentos de seres humanos individualizados. Nas relações do indivíduo com a sociedade, no destino individual, manifestam-se os traços essenciais do ser histórico-concreto, de uma determinada forma social. Mas no estágio superior da barbárie, no período homérico, a sociedade estava ainda relativamente unida. O indivíduo, colocado no centro da narrativa, podia ser típico exprimindo a tendência de toda a sociedade e não a contradição típica do

interior da sociedade. [...] A ação da epopéia homérica é a luta de uma sociedade relativamente unida, de uma sociedade enquanto coletividade contra um inimigo externo” (ib.: 95). É por esta razão que com a “desagregação da sociedade tribal, esta forma de representação da ação não pode senão desaparecer da epopéia, uma vez que ela desapareceu da vida real. Os caracteres, as ações ou as situações dos indivíduos não podem mais representar toda a sociedade de uma maneira típica. Cada indivíduo representa apenas uma das classes em luta. E são a profundidade e a validade com que é apreendida uma dada luta de classes em seus aspectos essenciais que definem a essência típica dos homens e seus destinos” e quanto “mais elevado for o nível de desenvolvimento social sobre o qual nascem as tentativas posteriores de renovar os elementos formais da epopéia antiga, tanto mais será falsa a representação destas tentativas” (ib.: 95).

Pode-se observar aqui, em relação à epopéia, a mesma argumentação utilizada por Lukács ao tratar do problema da dissolução das determinações coletivas da mimese arquitetônica. Como vimos naquela ocasião, ao evocar a passagem de Marx da *Ideologia Alemã*, Lukács, se referiu aos efeitos da desagregação da coletividade e da divisão capitalista do trabalho para assinalar que “o caráter ao mesmo tempo geral e particular-concreto da missão social da arquitetura tem que se decompor com mais intensidade qualitativa que nas demais artes” (Lukács, 1982, V. 4: 135).

Assim, “uma vez surgida a sociedade de classes, a grande epopéia não pode extrair sua grandeza épica a não ser da profundidade e tipicidade das contradições de classe em sua totalidade dinâmica. Na representação épica, estas oposições encarnam-se sob a forma de luta entre os indivíduos na sociedade”, o que leva “em particular no romance burguês tardio” à aparência segundo a qual “a oposição entre indivíduo e sociedade seria seu tema principal. Trata-se, porém, apenas de uma aparência. Na realidade, a luta dos indivíduos entre si adquire objetividade e veracidade somente porque os caracteres e os destinos dos homens refletem de maneira típica e fiel os momentos centrais da luta de classes. Mas uma vez que é a sociedade capitalista que cria a base econômica de uma ligação plurilateral recíproca que envolve toda a vida humana (produção social), somente o romance do período capitalista pode fornecer um

quadro da sociedade na totalidade viva de suas contradições motoras. Em Balzac, o amor e o casamento da 'grande dame' podem ser o fio condutor sobre o qual se dispõem os traços típicos característicos de toda uma transformação da sociedade" (ib.: 95).

Daí decorre que a *"dialética do desenvolvimento desigual da arte"* se manifesta para Lukács no fato de que as mesmas contradições fundamentais que se apresentam como forças motoras da sociedade capitalista e que criam a possibilidade da verdadeira ação do romance e fazem dele *"a forma artística predominante durante uma época inteira"*, são igualmente responsáveis pelas condições menos favoráveis encontradas exatamente para a solução do problema central de sua forma artística, *"o problema da ação"*. Em primeiro lugar, porque *"a estrutura da sociedade capitalista é tal que, as forças sociais se manifestam de uma forma abstrata e impessoal que escapa à narração poética (Hegel já observara isso, é verdade mas sem compreender suas causas econômicas e, portanto, de maneira imperfeita e equivocada)"* e, em segundo, porque *"a realidade burguesa cotidiana geralmente não favorece uma tomada de consciência imediata e clara das contradições sociais fundamentais, porque na sociedade burguesa, submetido a forças espontâneo-elamentares, nenhum indivíduo pode levar em consideração a influência de suas ações sobre os outros e porque o choque de interesses adquire geralmente um caráter impessoal"* (ib.: 96).

Disto resulta, para Lukács, que para os grandes romancistas o problema da forma *"consiste em superar este caráter desfavorável do material para criar situações em que a luta recíproca seja concreta, clara e típica e não apareça como um choque casual, a fim de que, da situação dessas situações típicas, se construa uma ação épica realmente significativa"* (ib.: 96).

Se referindo logo em seguida à famosa passagem de Engels sobre a *"essência do realismo"* como a *"criação de caracteres típicos em circunstâncias típicas"* mas, ao mesmo tempo, lembrando que esta tipicidade significa *"que é artisticamente necessário um distanciamento da realidade quotidiana 'média' para que surjam situações épicas, uma ação épica, para que as contradições fundamentais da sociedade sejam representadas"*

concretamente em destinos humanos e não apareçam simplesmente como um abstrato comentário a respeito deles”,

Lukács dirá que a criação destes “*caracteres e situações típicas*” significa a representação concreta das forças sociais e, portanto, o “*renascer original e não imitativo, não mecânico do ‘páthos’ da arte antiga e da estética antiga*” [grifos meus] (ib.: 96).⁸⁸

Para uma melhor aproximação com a descrição do processo de destruição da mimese propriamente estética da arquitetura (de seu segundo momento), desse conjunto de considerações sobre a forma romanesca, nos interessa particularmente este conceito de “*páthos*”.

Lukács lembra que na filosofia antiga, “*páthos*” significava a “*sublimação de uma experiência interior individual até o ponto em que ela se funde numa grande idéia, num heroísmo civil, na vida enfim, do conjunto social*”, e se constituía exatamente a partir daquela “*unidade relativa do universal e do individual*” que, no entanto, para ele, é “*inalcançável na vida burguesa*”, porque nesta última a separação “*entre as funções sociais e as questões privadas*” condena “*toda a poesia civil burguesa à universalidade abstrata*” o que faz com que ela perca justamente o seu “*páthos no antigo sentido da palavra*” [grifos meus] (ib.: 97).⁸⁹

Mas para Lukács, no romance, “*o fechar-s e nas questões privadas e o recíproco isolar-se na sociedade burguesa não são um fenômeno casual, mas sim uma lei universal, e por isso as buscas do ‘páthos’ da vida moderna nesta direção podem, até certo ponto, ser bem-sucedidas. ‘Assim a mariposa noturna, depois que o sol do universal se põe, voa para a luz de lâmpada do privado (Marx)’*” (ib.: 97).⁹⁰

⁸⁸ A referência é à carta de Engels à Margaret Harkness.

⁸⁹ Cabe recordar aqui que Lukács também faz menção a esta mesma “*universalidade abstrata*” cada vez mais desentranhada da vida social - a essa perda do “*páthos*” portanto - em sua crítica a toda arquitetura pós-renascentista até aos dias de hoje.

⁹⁰ Sobre esta frase de Marx, Fischer (1970: 3) lembra que na dissertação de doutorado de Marx sobre Epicuro e Demócrito “*não há nada sobre a luta de classes, o proletariado e a revolução, ou sobre o ‘reino da liberdade’ numa sociedade sem classes e sem dominadores; mas podemos encontrar, no caderno VI, a frase sobre o subjetivismo das filosofias epicurista e estóica do fim da época clássica: ‘Depois do pôr do sol universal, a mariposa procura a lâmpada do particular’*”. Para Fischer, o “*sol universal*” era para Marx “*a realização do indivíduo, dos objetivos da comunidade; participação na Res pública, na ‘causa pública’; possibilidade de ultrapassar o particular através da ação e da idéia - algo semelhante à democracia de*

Foi portanto em função destas buscas do “*páthos*” da vida moderna que “*os grandes representantes do romance realista começaram desde logo a ver na vida privada o verdadeiro material do romance. Fielding já se autodefinia como ‘o historiador da vida privada’ e Restif de la Bretonne e Balzac definem o papel do romance de maneira idêntica. Mas esta historiografia da vida privada só não decai ao nível da crônica banal quando no fenômeno individual se manifestam concretamente as grandes forças sociais da vida burguesa. No prefácio da Comédia Humana, Balzac expõe o seu programa: ‘O acaso é o maior romancista do mundo; para sermos fecundos temos que estudá-lo. A sociedade francesa é o verdadeiro historiador, eu nada mais sou que seu secretário’*”;

é por esta razão que, de acordo com Lukács, este “*grande realismo na representação do desenvolvimento social*” somente pode ser realizado na obra de arte quando “*o âmbito da realidade cotidiana ‘média’ se amplia e o escritor alcança o páthos da ‘vida privada’, para usar a expressão de Balzac*” (ib.: 97).

Em Lukács, conforme examinamos, a peculiaridade da mimese estética da arquitetura, ao contrário da literatura, não permite a busca deste “*páthos*” da vida moderna na mesma direção do romance, ou seja, em direção à vida privada. É por este motivo que

Atenas ou à república de Roma antes da ditadura dos Césares. Em contradição com qualquer auto-satisfação falsa, ele não queria ‘ficar para sempre na própria pele’, queria ‘ser criador do mundo’, apoderar-se espiritualmente do mundo com suas próprias forças e, na evolução posterior, contribuir para sua modificação material. Não se pode deixar de notar a ânsia por uma nova alvorada na sociedade, por um ‘universal’ que ultrapasse em plenitude e força luminosa a lâmpada do homem particular”. Na mesma direção, Anderson (1982: 46) considera que na Antiguidade Clássica grega “*Quase não existia aparelho de Estado separado ou profissionalizado na cidade, cuja estrutura política se definia essencialmente pela rejeição de corpos de funcionários especializados, civis ou militares, à parte da cidadania ordinária: a democracia ateniense significava, precisamente, a recusa desse tipo de divisões entre o ‘Estado’ e a ‘sociedade’.* Também não existia, portanto base para uma burocracia imperial”. Segundo o autor, “***para Marx e Engels era, evidentemente, nesta recusa estrutural que residia a grandeza da democracia ateniense***” [grifos meus]. Sobre “*as diferenças entre as maneiras como o conceito de homem e o ideal de homem coincidiram durante três períodos históricos - as concepções da Antiguidade, do Renascimento e de Marx*”, Heller (1982: 25) também sublinhou “*as raízes comuns desta coincidência nos três casos. As épocas das antigas repúblicas (em particular as cidades-estado gregas) e do Renascimento (principalmente o Renascimento italiano) foram aqueles momentos da história - sempre breves e transitórios, até hoje - durante os quais o potencial de desenvolvimento do indivíduo e da espécie mais se aproximaram entre si; durante estes períodos a discrepância entre os dois foi menor, de tal modo que era possível, por ‘extensão’ das qualidades de cada época e do homem nela existente, atingir um conceito e um ideal e homem*”.

desde o fim do Renascimento e em função do caráter necessariamente social e coletivo de seu reflexo estético, as buscas em direção à realização de seu “*páthos*”, e portanto de sua autenticidade, não puderam ter êxito. Nestes termos, e em função da crescente cisão entre indivíduo e sociedade é que surgem na análise de Lukács, de um lado, a impossibilidade cada vez maior da arquitetura realizar sua missão social enquanto arte e, de outro, por conseguinte, a partir do barroco, as primeiras manifestações de seus fenômenos decadentes.

Após Renascimento, e com o fim da unidade efetiva das relações entre indivíduo e sociedade, com a perda, portanto, do “*páthos*” da “*arte antiga e da estética antiga*”, deixam de existir para Lukács as condições sociais para a existência de uma arquitetura verdadeiramente autêntica. Por esta razão poderíamos dizer que a perda da autenticidade arquitetônica corresponde ao fim do antigo “*páthos*” e da narrativa épica do período homérico, e que sua decadência começa com o surgimento do romance moderno.

Entretanto, estas considerações de Lukács sobre as relações da arte e da literatura com a divisão capitalista do trabalho permitem também compreender melhor os motivos pelos quais, para ele, a arquitetura renascentista foi a última capaz de reviver o “*páthos*” e a autenticidade de suas expressões da Antiguidade Clássica e do período que Gordon Childe caracterizou como “*segunda*” revolução ou revolução “*urbana*”.

Ao caracterizar o Renascimento como uma época em que a “*angústia da vida individual, a mutilação do homem pela divisão capitalista do trabalho ainda não eram, [...] um fato social dominante*”, um período em que a ideologia da sociedade burguesa nascente, em função da luta contra o feudalismo, aparece “*impregnada do páthos da libertação da humanidade da mortificação feudal, da escravidão social e ideológica, da angústia e da mesquinhez econômica e política da Idade Média*” (ib.:100), Lukács identifica no “*quattrocento*” a mesma unidade relativa do universal e do individual capaz de fazer renascer, de forma original, e não imitativa, o “*páthos*” da arte e da estética antiga.⁹¹

⁹¹ Para Lukács (1996: 111), ao contrário dos indivíduos que querem achar uma harmonia alijada das lutas da sociedade, os “*verdadeiros grandes teóricos e anunciadores poéticos da ânsia humana de harmonia sempre reconheceram claramente que a harmonia do indivíduo pressupõe sua colaboração harmoniosa com o mundo exterior, sua harmonia com a sociedade. Os grandes campeões teóricos do indivíduo harmonioso, desde o Renascimento passando por Winckelmann e até Hegel, admiraram os gregos não só como os verdadeiros realizadores deste ideal, mas viram com clareza cada vez maior as causas do desenvolvimento*

Por conseguinte, foi o “*páthos*” plasmado por esta unidade dos indivíduos ainda não totalmente mutilados pela divisão social do trabalho e em luta pela libertação da humanidade que impregnou de autenticidade a arte e a arquitetura renascentistas. É claro que Lukács tem aqui em mente as considerações de Engels (1979: 15) sobre o Renascimento no Prefácio de *A Dialética da natureza*: “*Na Itália surgiu um florescimento artístico inesperado, resultado reflexo da Antiguidade Clássica e que nunca mais voltou a ser alcançado. [...] Foi essa a maior revolução progressista que a humanidade havia vivido até então, uma época que precisava de gigantes e, de fato, engendrou-os: gigantes em poder de pensamento, paixão, caráter, multilateralidade e sabedoria. Os homens que estabeleceram o moderno domínio da burguesia eram alguma coisa em quase nada limitados pelo espírito burguês*”. No que diz respeito às relações “*homem e mundo*”, para Engels, “*Os heróis desta época não se achavam ainda escravizados à divisão do trabalho, cuja ação limitativa, tendente à unilateralidade, se verifica freqüentemente em seus sucessores. Mas o que constituía sua principal característica era que quase todos participavam ativamente das lutas práticas de seu tempo, tomavam partido e lutavam, este por meio da palavra e da pena, aquele com a espada, muitos com ambas. Daí essa plenitude e força de caráter que fazia deles homens completos. Os sábios de gabinete são exceção: ou eram pessoas de segunda ou terceira classe, ou prudentes filisteus que temiam queimar os dedos*” (ib.: 16).

Da mesma forma, para Lukács (1966: 112), os grandes indivíduos do Renascimento trabalharam para o desenvolvimento de todas as forças sociais produtivas e sua grande meta “*era fazer transpor as barreiras medievais, locais, estreitas e limitadas, da vida social, era a criação de um estado social no qual todas as faculdades humanas e todas as possibilidades de conhecer a fundo e de submeter fundamentalmente aos fins da humanidade as forças da natureza haviam de ser livres. E estes indivíduos sempre viram claramente que um verdadeiro desenvolvimento das forças produtivas equivalia a um desenvolvimento das faculdades produtivas do próprio indivíduo. O domínio de*

harmonioso do homem do período clássico da Grécia na estrutura social e política das antigas democracias. (Outra questão é o fato da escravidão como base destas democracias lhes permanecesse mais ou menos oculta)”. “O ideal do homem harmonioso na estética burguesa”, in *Problemas del Realismo*, Fondo de Cultura Economica, México, 1966).

homens livres em uma sociedade livre sobre a natureza: esse é o ideal do Renascimento do homem harmonioso”.

Falando sobre o modo como no Renascimento a “*dialética do homem e de seu destino transformou-se na categoria central de um conceito dinâmico de homem*”, Heller (1982: 15) tem, entretanto, um outro entendimento sobre o problema da divisão social do trabalho nesta época: “*O desenvolvimento de uma forma de produção que tinha como objetivo adquirir riqueza, e a dissolução do sistema e dos estados feudais deram origem a outra categoria central deste conceito dinâmico de homem: a da sua versatilidade ou caráter multifacetado. Foi a isto que Marx chamou a saída do ‘estado de limitação’ (Borniertheit). Muitas vezes interpretou-o como devendo-se ao fato de o homem ainda não estar ligado à divisão do trabalho, como fez Engels nos seus escritos sobre o Renascimento. Mas isto só é verdadeiro quando comparamos o Renascimento com o desenvolvimento ulterior da sociedade burguesa; não o é se o compararmos com a Antiguidade. Péricles estava muito menos sujeito à divisão do trabalho do que Lorenzo de Médici; o burguês florentino (...) estava muito mais preso à divisão do trabalho do que o cidadão da polis ateniense, e o artífice florentino, trabalhando arduamente do amanhecer ao crepúsculo na sua oficina, tinha muito menos possibilidades de se preocupar com a filosofia do que o ateniense não proprietário. É certo que durante o Renascimento existia um maior número de homens cultos do que nas últimas fases do desenvolvimento burguês; as próprias artes e ciências encontravam-se então menos desenvolvidas. O afastamento da vida pública apenas começava, se bem que seja verdade que no último século do Renascimento se desenvolveu rapidamente”.*

Para Lukács, portanto, o Renascimento foi efetivamente um período de transição para a sociedade burguesa, mas “*no início, as forças sociais, por terrível que seja sua concreta manifestação*”, ainda não tinham alcançado “*aquele absoluto estranhamento da vontade e do pensamento do indivíduo com que elas se apresentam na sociedade capitalista já consolidada e que funciona de maneira automática*” (ib.: 103). Também para Heller (1982: 11), “*O Renascimento foi a aurora do capitalismo. As maneiras de viver dos*

homens do Renascimento e, portanto, o desenvolvimento do conceito renascentista do homem, tinham as suas raízes no processo através do qual os primórdios do capitalismo destruíram a relação ‘natural’ entre o indivíduo e a comunidade, dissolveram os elos ‘naturais’ que ligavam o homem à sua família, à sua situação social e ao seu lugar previamente definido na sociedade, e abalaram toda a hierarquia e estabilidade, tornando as relações sociais fluidas tanto no que se refere ao arranjo das classes sociais como ao lugar dos indivíduos neles. Nos Grundrisse, Marx comparou da seguinte maneira a “comunidade natural” e os indivíduos que a ela pertenciam com o tipo de indivíduos característico do desenvolvimento capitalista: [...] a propriedade dos meios de produção corresponde a uma forma determinada e limitada da comunidade, e portanto de indivíduos que possuem faculdades e um desenvolvimento tão estritos como a comunidade que formam. Mas este pressuposto é por sua vez, o resultado de uma fase histórica limitada das forças produtivas, tanto da riqueza como da maneira de a criar. O objetivo desta comunidade e destes indivíduos, assim como a condição da produção, é a reprodução desses meios específicos de produção e destes indivíduos, tanto isoladamente como no seio das estruturas e das relações sociais que os determinam e de que constituem os suportes vivos. O capital supõe a produção da riqueza como tal, ou seja o desenvolvimento universal das forças produtivas e a subversão incessante da sua própria base [...]. O resultado disto é que o capital tende a criar essa base que contém potencialmente o desenvolvimento universal das forças produtivas e da riqueza [...]. Esta base contém a possibilidade do desenvolvimento universal do indivíduo. O desenvolvimento real dos indivíduos a partir desta base, na qual são constantemente abolidas todas as barreiras, leva-os a adquirir a consciência de que nenhum limite é sagrado. [...] Ele o indivíduo torna-se assim capaz de apreender a sua própria história como um processo e de conceber de maneira científica a natureza com a qual forma verdadeiramente um todo (o que lhe permite dominá-la na prática)”.

Enquanto que para Lukács, na literatura “a onda cada vez mais crescente da reificação capitalista, a standardização do modo vida e o nivelamento do indivíduo” fizeram surgir, “no âmbito do romance realista, as formas mais variadas de expressão do

protesto subjetivo” (ib.: 104), o que, em virtude da própria “*impotência prática do homem para dominar interiormente o mundo cada vez mais fetichizado da sociedade capitalista*”, acabou conduzindo à “*tentativa de encontrar para a subjetividade humana um ponto de apoio dentro de si própria, criando para ela um universo particular da vida interior, não reificado e ‘independente’*” (ib.: 105), na arquitetura, em razão do caráter afirmativo de sua mimese estética, esta tendência produziu além do ecletismo (“*mescla romântica e patética do progresso econômico capitalista com restos decorativos de anteriores sociedades*”), o fenômeno do neoclassicismo.⁹²

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

Mesmo que o “*desejo de harmonia entre as faculdades e as forças do indivíduo*” não se extingam “*nunca por completo*”, e quanto mais desumana, “*mais feia e mais sem alma se tornava a vida no capitalismo em plena expansão, tanto mais violentamente haveria de acender em alguns indivíduos o afã de beleza*”⁹³, para Lukács, “*depois que o sol do universal*” se pôs, a arquitetura, ao contrário do romance, não pôde voar para a “*luz de lâmpada do privado*”.

⁹² Lukács, entretanto, viu esta tendência à expressão do protesto subjetivo na literatura como o início da própria dissolução da forma épica do romance porque “*quanto mais esta atitude se volta simplesmente para o interior, representando o protesto lírico da subjetividade humana contra a opressão da vida material, tanto maior é a força com que ela desagrega a forma narrativa, tanto mais a lírica, a análise e a descrição suplantam o caráter, a situação e a ação, sendo liquidadas as grandes tradições da conquista realista da realidade, numa tendência que prefigura o Romantismo*” (ib.: 104). No que diz respeito às relações entre romantismo e arquitetura, Argan (1984: 215) considera que “*O Neoclassicismo é o primeiro ato do romantismo europeu. A arte se libera da metafísica e se submerge na contingência social*”. Lukács entretanto não utiliza o neoclassicismo como categoria estética ao se referir ao ecletismo arquitetônico dos séculos XVIII e XIX.

⁹³ Lukács, 1966, op. Cit., p, 111.

5. A Arquitetura e a decadência ideológica

Quais seriam as determinações históricas e sociais do capitalismo responsáveis nos últimos séculos pela “grave problemática e fenômenos decadentes” que têm caracterizado a arquitetura? E por que Lukács considera que a partir do Renascimento a arquitetura não só não pode mais ser considerada como uma arte plena em si mesma mas tem caminhado até aos dias de hoje para a destruição quase completa de sua missão social como arte?

Muito embora os “fenômenos decadentes” da arquitetura estejam identificados na *Estética* com o fim do Renascimento, as observações de Lukács sobre as condições sociais e estéticas da arte e da criação literária na segunda metade do século XIX - período que identifica com o início do processo de “decadência ideológica” da burguesia - nos interessam particularmente para a leitura de sua análise arquitetônica.⁹⁴

No dizer de Lukács, foi Marx que, ao descobrir e descrever pela primeira vez a história da decomposição da economia clássica, expôs a “*crítica rica e multilateral da decadência ideológica da burguesia*”, que se inicia com as derrotas das revoluções de 1848 e coincide com o momento em que “*a burguesia domina o poder político e a luta de classe entre ela e o proletariado se coloca no centro do cenário histórico*” (Lukács, 1968: 50). Nas palavras de Marx, foi esta luta de classe que “*dobrou finados pela ciência econômica burguesa. Agora não se trata mais de saber se este ou aquele teorema é verdadeiro, mas sim se é útil ou prejudicial ao capital, cômodo ou incômodo, contrário aos regulamentos da polícia ou não. Em lugar da pesquisa desinteressada, temos a*

⁹⁴ Lukács tratou da decadência ideológica mais especificamente no texto *Marx e o problema da Decadência Ideológica* escrito em 1938 e cuja edição em português está na seleção organizada e traduzida por Carlos Nelson Coutinho in *Georg Lukács; Marxismo e Teoria da literatura*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968. A importância da análise lukacsiana sobre o problema da decadência ideológica está na base da alentada polêmica que sustentou a partir dos anos trinta em defesa do realismo no que ficou conhecido como o “*Debate sobre o expressionismo*”, contra as tendências literárias e artísticas do modernismo que considerava “*essencialmente anti-realistas*”. Mais tarde, no Prefácio escrito em 1957 para o seu *Realismo Crítico Hoje*, Lukács (1969: 25) lembra que por ocasião dos debates literários do XX Congresso Partido Comunista da União Soviética, fez menção ao “*nascimento de um revisionismo que rejeita toda a crítica marxista da decadência e recusa o próprio princípio do realismo socialista, considerando-o apenas como um obstáculo ao progresso e ao desenvolvimento da literatura*” [grifos meus].

atividade de espadachins assalariados; em lugar de uma análise científica despida de preconceitos, a má consciência e a premeditação apologética". (apud Lukács, ib.: 50).

Citando uma frase de um estudo de Marx sobre Guizot logo após derrotas de 48 do proletariado - "*Les capacités de la bourgeoisie s'en vont*" - e uma passagem do "*Dezoito Brumário*" - "*A burguesia tomava consciência, com razão, de que todas as forças que havia forjado contra o feudalismo voltavam-se contra ela; que toda a cultura que havia gerado rebelava-se contra sua própria civilização; que todos os deuses que criara a haviam renegado*" -,

Lukács identifica a existência (em Marx) de uma "*vasta e sistemática crítica da grande reviravolta político-ideológica de todo o pensamento burguês no sentido da apologética e da decadência*" e passa a investigar, a partir daí, a "*conexão da literatura com as grandes correntes sociais, políticas e ideológicas que determinaram a reviravolta em questão*" (ib.: 51).

Assim, mesmo considerando que os problemas da decadência ideológica foram analisados por Lukács mais detidamente em suas conexões com a literatura, caberia examinar, a partir de suas considerações sobre a decadência ideológica, a "*conexão da arquitetura*" com a reviravolta em questão.

Para Lukács, os problemas e a evolução para a decadência da literatura e da arte têm sua origem determinada por esta grande mudança ocorrida no pensamento burguês que com a consolidação do poder político da burguesia européia após as derrotas das revoluções proletárias de 1848, torna a "*apologética*" uma necessidade e a transforma na resposta necessária às dissonâncias cada vez mais evidentes do desenvolvimento capitalista:

"o pensamento dos apologetas não é mais fecundado pelas contradições do desenvolvimento social, as quais, pelo contrario, ele busca mitigar, de acordo com as necessidades econômicas e políticas da burguesia" (ib.: 51).

Entre as conseqüências mais diluidoras desta "*apologética*" que se intensifica na segunda metade do século dezenove, estaria a liquidação de todas as tentativas dos "*mais notáveis ideólogos burgueses no sentido de compreender as verdadeiras forças motrizes da sociedade, sem temor das contradições que pudessem ser esclarecidas;*

essa fuga numa pseudo-história construída a bel prazer, interpretada superficialmente, deformada em sentido subjetivista e místico, é a tendência geral da decadência ideológica” (ib.: 52).

Na ciência e na arte as conseqüências mais imediatas desta fuga para o domínio da ideologia “*pura*” e “*evasão da realidade*” irão significar o afastamento cada vez maior da vida da sociedade que deveriam refletir.

Por outro lado, aos problemas da contradição do progresso - “*um problema geral da sociedade dividida em classes*” - e às dissonâncias cada vez maiores do capitalismo, este método geral de orientação apologética responde, no essencial, de acordo com Lukács, de duas maneiras: ou através da exaltação da sociedade constituída, ou da crítica romântica do capitalismo (ib. : 54).

Reproduzindo uma longa passagem dos “*Grundrisse*”, Lukács assinala que Marx, além de definir o problema do progresso “*bem como a necessidade de sua solução unilateral - de dois pontos de vista opostos - no pensamento burguês*”, está também indicando “*o contraste necessário entre defesa burguesa do progresso e crítica romântica do capitalismo*” do seguinte modo: “*Os indivíduos universalmente desenvolvidos - cujas relações sociais, enquanto relações que lhes são próprias e comuns, são igualmente submetidas ao seu próprio controle comum - não são um produto da natureza, mas da história. O grau e a universalidade do desenvolvimento das faculdades, que tornam possível esta individualidade, pressupõem precisamente a produção baseada sobre os valores de troca, pois só ela produz a universalidade da alienação do indivíduo para consigo mesmo e para com os outros, mas igualmente a universalidade e omnilateralidade das suas relações e capacidades. Em épocas antigas de seu desenvolvimento, o indivíduo singular revela-se mais completo, precisamente porque ainda não elaborou a plenitude de suas relações e ainda não as contrapôs a si mesmo como potências e relações sociais que são independentes dele. Se é ridículo alimentar nostalgias por aquela plenitude originária, é igualmente ridículo crer que se deva manter o homem neste completo esvaziamento. A concepção burguesa não conseguiu jamais superar a mera antítese àquela concepção romântica: por isso esta a*

acompanhará como legítima antítese até que chegue sua hora” [grifos meus] (apud Lukács, ib.: 54).⁹⁵

Este contraste implicaria, além da crítica romântica do capitalismo, seja a apologia simples, vulgar e direta do capitalismo (James Mill), seja sua apologia indireta, sua defesa a partir de suas dissonâncias, de seus “*lados maus*” (Malthus).⁹⁶

A despeito de considerar uma “*necessidade social*” o fato da decadência ideológica não colocar nenhum problema substancialmente novo e julgar que suas questões fundamentais “*tanto como aquelas do período clássico da ideologia burguesa*” são “*respostas aos problemas centrais colocados pelo desenvolvimento social do capitalismo*”, Lukács assinala que agora a única diferença reside “*apenas*” em que “*os ideólogos anteriores forneceram uma resposta sincera e científica, mesmo se incompleta e contraditória, ao passo que a decadência foge covardemente da expressão da realidade e mascara a fuga mediante o recurso ao ‘espírito científico objetivo’ ou a ornamentos românticos*” (id.:62).

Além da decadência ideológica, com o desenvolvimento do capitalismo, o outro “*decisivo complexo de problemas*” a ser enfrentado pela sociedade para Lukács é a divisão social do trabalho que, embora “*muito mais antiga do que a sociedade capitalista*”, em consequência do domínio da “*relação-mercadoria*”, passa a assumir “*uma tal difusão e profundidade que assinalam mesmo uma transformação da quantidade em qualidade*” (ib.: 62).

⁹⁵ Para Lukács, “*na última floração da ciência burguesa, este contraste é personificado pelos grandes economistas Ricardo e Sismondi. Com o triunfo da crítica romântica do capitalismo, desenvolve-se uma apologética mais complicada e pretensiosa, mas não menos mentirosa e eclética, da sociedade burguesa: sua apologia indireta, sua defesa a partir de seus ‘lados maus’*” (ib.: 55).

⁹⁶ Sobre a apologética dos “*lados maus*”, Lukács cita Marx sobre Malthus: “*Malthus não tem interesse em encobrir as contradições da produção burguesa, mas antes em evidenciá-las, por um lado, para demonstrar como é necessária a miséria das classes trabalhadoras ... por outro, para demonstrar aos capitalistas que um clero eclesiástico e estatal bem nutrido é indispensável a fim de lhes proporcionar uma demanda adequada*” (apud Lukács, ib.: 58). Em relação à própria decadência da crítica romântica do capitalismo Lukács observa “*que essa crise rebaixou um dos mais talentosos e brilhantes representantes do anticapitalismo romântico, Thomas Carlyle*” para quem, de acordo com Marx e Engels, as “*tempestades das revoluções de 1848*” assinalaram “*o fim do gênio literário em consequência da agudização das lutas históricas*” (ib.: 58).

Sobre a divisão social do trabalho Lukács lembra que o fato fundamental é a divisão entre cidade e campo e que Marx se referia a ela com o a *“expressão mais brutal da subsunção do indivíduo à divisão do trabalho, a uma atividade prefixada e imposta: uma subsunção que faz do primeiro um ‘mesquinho animal urbano’ e do outro ‘um mesquinho animal rural’, e reproduz cotidianamente os interesses das duas categorias”* (apud Lukács, ib.: 62).

Este contraste entre os interesses destas duas categorias é aprofundado continuamente no desenvolvimento capitalista pela separação entre o trabalho espiritual e o trabalho físico. Para Lukács, a divisão capitalista do trabalho não se limitaria apenas a submeter a si todos os campos da atividade material e espiritual, ela se *“insinua profundamente na alma de cada um”* provocando *“profundas deformações”* que irão se expressar posteriormente em diversas formas de manifestações ideológicas: *“A submissão covarde a estes efeitos da divisão do trabalho, a passiva aceitação destas deformações psíquicas e morais, que são inclusive agravadas e enfeitadas pelos pensadores e escritores decadentes, constituem um dos traços mais importantes e essenciais do período da decadência”* (ib.: 63).

Com o desenvolvimento do capitalismo, o próprio trabalho se torna cada vez mais especializado o que faz com que a especialização seja tratada, pelo pensamento do período decadente, com uma sucessão de *“ininterruptas lamentações românticas”* sobre seus inconvenientes, mas obedecendo sempre, de acordo com Lukács, ao mesmo tom fatalista de suas *“lamúrias e exaltações”* que consideram que a especialização *“cada vez mais estreita é o ‘destino’ de nossa época, um destino do qual ninguém pode escapar”*. (ib.: 63).

Se referindo a Max Weber como um exemplo *“de como a estreiteza da divisão capitalista do trabalho científico, própria do capitalismo em declínio (...) se insinua na alma do indivíduo singular, deformando-a; como transforma num filisteu limitado um homem que tanto intelectual como moralmente, está muito acima da média”*, Lukács quer mostrar como *“o império exercido sobre a consciência humana pela divisão capitalista do trabalho”* termina por acarretar *“esta fixação no isolamento aparente dos momentos superficiais da vida capitalista, esta separação ideal entre teoria e práxis”* e produzir - nos

homens que diante dela “*capitulam sem resistência*” - uma cisão profunda “*entre o intelecto e a vida dos sentimentos*” (ib.: 67).

Na sociedade capitalista, prossegue Lukács, este domínio reflete-se no indivíduo no fato de que “*as atividades profissionais especializadas dos homens tornam-se aparentemente autônomas do funcionamento de seu processo de conjunto. Mas, enquanto o marxismo interpreta esta ‘viva contradição’ como um efeito da ‘produção social e apropriação privada’, na ciência do período da decadência, este aparente contraste superficial é fixado como um ‘destino eterno’ dos homens*” (ib.: 67).

Deste modo, para o “*burguês médio*”, tudo se passa como se “*sua atividade profissional fosse uma pequena engrenagem num enorme maquinário de cujo funcionamento geral ele não pode ter a mínima idéia. E se esta conexão, esta imprescindível socialidade implícita na vida do indivíduo, é simplesmente negada à maneira dos anarquistas, nem por isso deixa de se manifestar a separação em compartimentos estanques, com a diferença que ele recebe uma orgulhosa justificação pseudofilosófica. Em ambos os casos, a sociedade aparece para o indivíduo como um místico e obscuro poder, cuja objetividade fatalista e desumanizada se contrapõe, ameaçadora e incompreendida, ao indivíduo*” (ib.: 67).

É por esta razão que para o indivíduo, esta separação da vida em “*compartimentos estanques*”, este “*esvaziamento da atividade social*”, tem como resultado “*o necessário efeito ideológico de que sua vida privada se desenvolve - aparentemente - fora desta sociedade mistificada. My house is my castle*” - eis, segundo Lukács, “*a forma assumida pela vida de todo filisteu capitalista*” (ib.: 68).

Desta forma, a imagem distorcida das “*determinações existenciais*” da vida humana em conexão com os fenômenos sociais reproduz, “*na alma*” do indivíduo, o falso contraste entre “*objetividade morta e subjetividade vazia*”, o destino passa a ser fetichizado e mistificado e a vida sentimental dos indivíduos refugia-se na “*pura interioridade*”. Para Lukács pouco importa se o contraste real entre indivíduo e sociedade seja negado a serviço da apologia ou se a revolta romântica descobre, em toda realização dos sentimentos humanos, um esquema vazio ou uma desilusão que tem o caráter de um “*fado*”: em ambos

os casos, reproduzem-se sempre “*amesquinhadadas e incompreendidas as contradições da vida capitalista*” (ib.: 68). Lembrando que Marx, analisando a subordinação do homem à divisão capitalista do trabalho, sublinha precisamente o “*caráter estreito e animalesco*” desta subordinação, Lukács considera que este caráter “*se reproduz em todo o homem que não se rebela, de um modo real e concreto, contra estas formas sociais*” (ib.: 68).

No campo ideológico, esta estreiteza da vida humana que se estabelece e se aprofunda cada vez mais com a divisão capitalista do trabalho, encontrará para Lukács sua expressão maior no contraste entre as duas concepções de mundo que considerava “*em moda*” nas últimas décadas: o racionalismo e o irracionalismo.⁹⁷

Para ele, ambas as concepções de mundo têm profundas raízes na vida do homem submetido à divisão capitalista do trabalho: o racionalismo é “*uma direta capitulação, covarde e vergonhosa, diante das necessidades objetivas da sociedade capitalista*” e o irracionalismo, embora “*um protesto contra elas*”, é “*igualmente impotente e vergonhoso, igualmente vazio e pobre de pensamento*”, porque, como concepção de mundo, “*fixa esta vacuidade da alma humana de qualquer conteúdo social, contrapondo-a rígida e exclusivamente ao esvaziamento, igualmente mistificado, do mundo do intelecto*” (id.: 69).

Este conceito de “*racionalismo*” associado às “*necessidades objetivas da sociedade capitalista*” nos interessa particularmente pelo conteúdo que confere ao chamado “*racionalismo arquitetônico*” e à “*racionalidade*” que, via de regra, é evocada como um dos principais atributos e virtudes da arquitetura contemporânea. Racionalismo arquitetônico, arquitetura racionalista, racionalidade na arquitetura, movimento racionalista, são expressões que freqüentam, como sabemos, a maioria dos compêndios sobre a chamada arquitetura moderna. Entretanto, e muito embora o próprio Lukács não utilize explicitamente o conceito de racionalismo em sua análise arquitetônica, esta acepção se coaduna com a descrição dos significados e conteúdos que atribui à arquitetura sob a influência da Bauhaus, especialmente quando se referiu ao fato de que a “*decisão de*

⁹⁷ Lukács tratou, como sabemos, das tendências irracionalistas na filosofia em seu livro *A Destruição da razão*, que começou a escrever durante a Segunda Guerra Mundial e foi publicado pela primeira vez em 1954.

abordar superficialmente o ecletismo historicista partia em grande parte das posições de um capitalismo 'puro' que não tivesse mais que buscar apoio ideológico em nenhum no passado pré-capitalista” (1982; V. 4: 137).⁹⁸

Conseqüentemente, se Lukács identifica as tendências anti-realistas da literatura do período da decadência ideológica com a descrição dos escritores do mundo capitalista tal como ele aparece imediatamente dado e, portanto, enquanto capitulação diante da fatalidade de tal situação, é inegável que encontramos aqui uma conexão importante com sua crítica à arquitetura do período do capitalismo tardio.

De qualquer modo, e mesmo considerando que nesta evolução para a decadência ideológica a arte e a literatura ocupam “*posição particular e freqüentemente privilegiada*” em relação, por exemplo, às condições mais desfavoráveis especialmente para as ciências sociais, Lukács observa, no entanto, que também para aquelas, “*por certo, os tempos são pouco propícios*” (ib.: 76), já que a concepção de mundo própria da decadência, sua fixação na superfície das coisas e a tendência, já apontada, de evasão da realidade e dos grandes problemas sociais, parece “*feita propositadamente para dificultar ao escritor o acesso a uma visão profunda e sem preconceitos da realidade*” (ib.:79). Isto equivale a dizer que nesta fase do desenvolvimento capitalista, a “*ação negativa da decadência*” afeta não apenas o escritor e a própria literatura, mas faz com que mesmo a estética deste período proponha necessariamente, como “*essência da arte, tendências intensamente anti-realistas*” (ib.: 80).⁹⁹

⁹⁸ “*Na medida em que vai se desenvolvendo o ‘racionalismo’ inerente ao funcionamento do capitalismo - ou, para sermos mais precisos, a crescente abstração das necessidades humanas em favor das ‘necessidades’ do mercado - ‘natureza’ e ‘realismo’ se tornam termos pejorativos em todas as esferas. Primeiro - quando essa tendência ainda não é predominante - a ‘natureza’ é vista como um ideal romântico oposto ao ‘racionalismo da civilização’, empobrecedor do que é humano (Rousseau, Schiller). Mais tarde, a tendência antes criticada é aceita e mesmo idealizada. Enquanto Adam Smith ainda tinha consciência do empobrecimento humano provocado pelo vantajoso sistema de ‘racionalização’ capitalista, seus seguidores perderam, no fim, qualquer sensibilidade ante esse aspecto da questão*” (Mészáros, 1981: 174).

⁹⁹ Para Mészáros (1981: 171), Marx “*foi o primeiro a dar o alarma sobre a alienação artística, em sua vigorosa análise das condições que envolvem o artista. Chamou atenção para certas características do desenvolvimento do capitalismo que para os artistas do século XX, são fatos da vida, inevitáveis; e o fez numa época em que os indícios da tendência subjacente eram pouco visíveis. Transferir a avaliação desta tendência, da Urnebel (névoa primeira) da abstração filosófica para a violenta luz diurna da análise social concreta, desenvolvendo ao mesmo tempo um programa prático para sua inversão, foi uma das grandes realizações de Marx. Outros, antes dele - especialmente Schiller e Hegel -, já haviam estudado a oposição*

Lembrando que Lukács está analisando o modo pelo qual o problema da decadência ideológica afeta a arte e mais especificamente sua conexão com a literatura, vale prosseguir acompanhando ainda algumas de suas considerações pelo que repercutem para o exame de sua análise arquitetônica.

Ao se referir, por exemplo, ao fim da unidade e da co-participação da vida sentimental e intelectual do homem que se perderam e foram destruídas no período intermediário da decadência, Lukács observa que em que pese todos os problemas decorrentes da divisão social do trabalho, o *“imenso poder social da literatura consiste precisamente em que, nela, o homem surge sem mediações, em toda sua riqueza interior e exterior; e isto de um modo tão concreto que não pode ser reencontrado em nenhuma outra modalidade do reflexo da vida objetiva. A literatura pode representar os contrastes, as lutas e os conflitos da vida social tal como eles se manifestam no espírito, na vida do homem real. Portanto, a literatura oferece um campo vasto e significativo para descobrir e investigar a sociedade”* e, *“na medida em que for verdadeiramente profunda e realista”* pode fornecer *“ao mais profundo conhecedor das relações sociais, experiências vividas e noções inteiramente novas, inesperadas e importantíssimas. Sobre esta possibilidade, Marx insistiu repetidamente a propósito de Balzac e Shakespeare, e Lênin a propósito de Tolstoi e Gorki. A capacidade de atingir um tal conhecimento íntimo do homem é o triunfo do realismo na literatura”* (ib.: 84).

No entanto, prossegue Lukács, tal grau de intimidade com a vida só é possível se o homem superar, em si mesmo, os traços da decadência, conhecendo e compreendendo *“as mais*

entre o ‘racionalismo’ da sociedade capitalista e as exigências da arte. Mas Schiller queria eliminar os efeitos negativos dessa oposição por meio de uma ‘educação estética da humanidade’ com um simples apelo à consciência dos indivíduos; e Hegel, embora evitando as ilusões de Schiller, aceitou essa tendência como necessária, inerente ao desenvolvimento histórico do Weltgeist (espírito do mundo). Marx levantou a questão de uma maneira qualitativamente diferente. Representou essa tendência antiartística como uma condenação do capitalismo, prevendo medidas - uma transformação radical da sociedade - pelas quais ela seria contida. As considerações estéticas ocupam um lugar muito importante na teoria de Marx. Estão tão intimamente ligadas a outros aspectos de seu pensamento que é impossível compreender adequadamente até mesmo sua concepção econômica sem entender suas ligações estéticas”.

profundas estruturas da vida e quebrando a casca superficial que no capitalismo recobre as ligações mais ocultas e a mais oculta unidade contraditória; aquela casca que a ideologia da decadência mumifica e vende como algo definitivo” (ib.: 85).

Desta forma, a profundidade da intuição estética será sempre constituída - *“qualquer que seja a concepção do mundo formulada pelo escritor em termos de pensamento - pelo impulso a nada aceitar como resultado morto e acabado e a dissolver o mundo numa viva ação recíproca dos próprios homens” (ib.: 85).*

Destas observações sobre os problemas da divisão capitalista do trabalho para as relações indivíduo e sociedade no período da decadência, nos interessa ainda o que será dito sobre a missão social da arte e do realismo: *“todo realismo verdadeiro implica a ruptura com a fetichização e a mistificação”* o que significa que toda a *“arte verdadeira”*, a arte realista, tem como missão social a função de desfetichizar e desmistificar a realidade (ib.: 85).¹⁰⁰

Ao se reportar na *Estética* à descrição de Marx em *O Capital* sobre o fetichismo da mercadoria, Lukács se refere ao duplo movimento do conhecimento desfetichizador. O primeiro corresponde ao desmascaramento de uma aparência falseada da verdadeira essência da realidade e o segundo faz com que esta retificação seja, ao mesmo tempo, *“a salvação do papel dos homens na história”* como produtores de seu destino: *“O decisivo para nossos fins é que o conhecimento desfetichizador de algo que, em sua aparência imediata, é cósmico, o retransforma em algo que ele é em si, em uma relação entre homens” (1982, V. 2: 379).*

Neste sentido, se no reflexo científico o primeiro momento é considerado o mais importante, o segundo seria o mais decisivo para o estético, porque o *“centro de seu movimento reprodutor no reflexo da realidade é sempre a captação do homem, na sociedade e do mesmo modo que na natureza. Esse movimento pode limitar-se à mera refiguração da realidade; mas inclusive neste caso limitado, o Que e o Como da*

¹⁰⁰ *“O que permanece inalterado no realismo, e com isso nos permite aplicar esse termo geral à avaliação estética de obras de diferentes épocas, é o seguinte: o realismo revela, com eficácia artística, as tendências fundamentais e conexões necessárias que freqüentemente estão ocultas, em profundidade, sob aparências enganosas, mas que são de importância vital para um entendimento real das motivações e ações humanas das várias situações históricas” (Mészáros, 1981: 171).*

*refiguração conterão já uma tomada de posição; esta tomada de posição pode converter-se, como é natural, em uma aberta tomada de partido, e assim ocorre muito freqüentemente, sobretudo nas grandes obras. M. Arnold tem razão quando diz que a poesia é no fundo uma ‘crítica da vida’.*¹⁰¹*Esta crítica tem diversos conteúdos e modos de expressão segundo a arte de que se trate, o período, a nação e a classe. Mas se se quer apreender o que há nela de mais geral, se tem essa reivindicação dos direitos do homem. Deste ponto de vista, o descobrimento marxiano tem uma enorme importância para a teoria da arte”* (ib.: 380).

Mais adiante Lukács dirá que somente quando toma posição a respeito do fetichismo - “reconhecido ou não como tal” - a arte estabelece a divisa “entre a prática artística progressista e a reacionária” (ib: 381).

Mas a arquitetura, ao invés das outras manifestações artísticas, em razão da peculiaridade de seu reflexo estético não pode desempenhar esta missão social desfetichizadora da arte. É por esta razão que Lukács considerou que a luta contra as tendências que se manifestam principalmente no período do capitalismo tardio contra o princípio humano da arte acabam por afetar de maneira mais inequívoca a arquitetura, ou seja, exatamente por sua incapacidade intrínseca de expressar criticamente, a exemplo de outras artes, como vimos, algo negativo. Também ao contrário do ponto de vista da estética geral da literatura na qual, de acordo com Lukács, a figuração do homem ocupa a posição central, a arquitetura não pode representar seja o homem que “surge sem mediações, em toda sua riqueza interior e exterior”, seja o mundo do capitalismo “como uma incessante luta contra as forças que destroem e matam”; tão pouco em suas manifestações ela é capaz de “um desmascaramento tão mais enérgico da desumanidade do capitalismo quanto mais esta inumanidade se explicita e generaliza no curso geral do sistema capitalista” (ib.: 91). Em Lukács (1982, V 4: 137), a arquitetura está obrigada a “aceitar e afirmar um capitalismo essencialmente inumano”, e a inumanidade capitalista se constitui para ele, como vimos, no próprio fundamento “da aniquilação arquitetônica do espaço estético-arquitetônico, para substituí-lo por um espaço puramente desantropomorfizador”.

¹⁰¹ Matthew Arnold (1822-88) poeta e crítico literário inglês.

Para “*ser ainda mais preciso*” no tratamento da totalidade da teoria e da práxis literária da decadência, Lukács sublinha também a função e a característica que considera a mais evidente da estética deste período: “*a teoria da decadência coloca como tarefa à arte não mais representar a real existência humana no capitalismo, mas sim aquela aparência de existência da qual falava Marx num trecho por nós já citado. Ela exige que o escritor represente esta aparência com o único modo de ser possível e real dos homens*” (ib.: 92).

Aprofundamento da divisão social do trabalho, dissolução interior e exterior do homem, mutilação e fragmentação do indivíduo, falso contraste entre objetividade morta e subjetividade vazia, perda da unidade e da co-participação da vida sentimental e intelectual conformam portanto, para Lukács, o quadro das dificuldades a serem enfrentadas pela arte e pela literatura na figuração da real existência do homem diante dos processos de desumanização da vida no capitalismo.¹⁰²

No que se refere às tendências literárias que surgem com este quadro, Lukács identifica entre elas a que procura responder a estas dificuldades pretendendo transformar a literatura numa espécie de ciência elevando-a à categoria de ciência objetiva. Fortemente influenciada pelo positivismo - “*concepção ‘científica’ da vida social, que via no homem um produto mecânico do ambiente e da hereditariedade*” - esta tendência que para Lukács surge, não por casualidade, mas coincidentemente com a sociologia moderna separada metodologicamente da economia, tinha como principal característica deixar “*fora da literatura - por causa de seu mecanicismo - precisamente os mais profundos conflitos da vida social do homem*” e evocar em lugar “*dos grandiosos protestos contra os aspectos*

¹⁰² Lukács tem sempre presente em sua análise das conseqüências da decadência ideológica e da divisão social do trabalho a observação de Marx já mencionada de que a “*produção capitalista é hostil a determinados aspectos da produção intelectual, como a arte e a poesia*”. Ao comentar esta frase, não por acaso, na seqüência de suas considerações sobre o caráter homogeneizante do utilitarismo burguês, Heller (1982: 205) observa que “*Quando Marx descreveu que o capitalismo é inimigo da arte era isto que tinha em mente, e não propriamente o fato de os artistas serem comprados e vendidos e de suas obras se transformarem em mercadorias. Poderíamos até inverter a tese marxista - se o capitalismo é inimigo da arte, esta é também inimiga daquele. A arte da época capitalista constitui um longo - e contínuo - protesto contra as relações de utilidade. Assim, a relação entre o artista e o mundo também se modificou. Aquele deixou de afirmar este e de estar em harmonia com ele. O artista acaba, essencialmente, por negar o mundo em que vive. Nega completamente a sua moralidade*” [grifos meus].

desumanos do desenvolvimento social (...) amplas figurações do que existe no homem de mais elementar e animalesco; em lugar da grandeza ou da debilidade do homem nos conflitos com a sociedade, (...) amplas descrições de atrocidades exteriores” (ib.: 93).

Também aqui encontramos uma conexão evidente com as críticas de Lukács à arquitetura, especialmente à influência da Bauhaus (a sua “*simplicidade e cientificidade conscientemente desantropomorfizadoras e (como arte), inumanas*” e a seu “*tecnicismo pelo qual adquirem objetivação o vazio e a pobreza da vida capitalista*”), porque, a exemplo do racionalismo que se constitui para ele numa capitulação direta diante das necessidades objetivas da sociedade capitalista, a influência do positivismo na tendência literária acima apontada, pode, perfeitamente, ser identificada ao mesmo pragmatismo positivista com que a arquitetura e o urbanismo aderiram aos imperativos do chamado “*ritmo da vida moderna*”.¹⁰³

Mas o que significa para Lukács este “*famoso ‘ritmo da vida moderna’*”? Para ele um preconceito freqüentemente apresentado como o grande responsável pela impossibilidade de se figurar o homem contemporâneo a exemplo do que fizeram os clássicos do realismo na literatura, ao fim e ao cabo “*precisamente a inumanidade do capitalismo, que tende a*

reduzir as relações recíprocas dos homens a uma exploração recíproca, a um enganar sem se deixar enganar, e que - neste nível abstratamente superficial e anti-humano - desenvolve nos interessados uma sabedoria empírica, um conhecimento vulgarmente utilitarista dos homens, cuja essência é precisamente o esquecimento de toda a humanidade”, inumanidade que do ponto de vista do “*ritmo da vida moderna*”, se revela como “*um a priori fatalista de nossa época*” [grifos meus] (ib.: 96).

¹⁰³ É muito provável que possíveis críticas dirigidas a Lukács em função dos aspectos negativos que via na arquitetura sob a influência da Bauhaus, repercutam, como veremos no próximo capítulo, as mesmas argumentações utilizadas contra a sua defesa do realismo no debate sobre o expressionismo. Também neste sentido é de se lamentar o fato de que não nos tenha sido possível localizar nenhuma crítica específica a seu estudo sobre a arquitetura.

Entretanto, se mesmo com este quadro de dificuldades, Lukács considera que a literatura experimentou no século dezenove o “*triunfo do realismo*”, ele não vê na arquitetura nenhum tipo “*florescimento*”. Pelo contrário, o ecletismo e o historicismo presentes na quase totalidade de suas manifestações deste período, se constituem para ele na expressão mais cabal da decadência de sua missão social como arte.

Assim, se de um lado é fato que em Lukács os fenômenos arquitetônicos decadentes se tornam mais agudos na fase do capitalismo tardio e atingem suas expressões mais contundentes na chamada arquitetura moderna, de outro, pela própria peculiaridade da mimese arquitetônica, eles expressam e antecipam, em certo sentido, os problemas estéticos típicos do período clássico da decadência ideológica desde a “*aurora do capitalismo*”. Isto também significa que contrariamente às poucas manifestações literárias do século XX, que de acordo com Lukács, por herdarem as tradições do grande realismo do século XIX foram capazes de expressar a desumanidade da vida capitalista, à arquitetura, por seu caráter afirmativo e em função da destruição de sua segunda mimese propriamente estética, coube figurar, em toda a sua fealdade, os espaços da decadência e da própria inumanidade do período.

Estas considerações sobre a decadência da missão social da arquitetura como arte podem responder a possíveis indagações sobre as razões pelas quais Lukács não reconhece nenhuma positividade em suas expressões nem mesmo naqueles que considerava os “*anos grandiosos de 1789 a 1793*”, o “*período heróico da revolução burguesa*” (ib.: 53). Ainda que considerasse positivo a recuperação dos ideais democráticos da Antiguidade Clássica grega pela revolução francesa, vimos que Lukács criticou duramente a influência do geometrismo - “*por princípio anti-humano*” - surgido naquele período e o identificou como um dos indícios da desumanização e da decadência da arquitetura.

Se a literatura perdeu com a decadência “*todo o critério de medida para o peso objetivo, para a importância social objetiva dos homens e de suas ações*”, razão pela qual Lukács considera que a decomposição geral das formas literárias “*não é um processo imanente à arte, uma luta contra as ‘tradições’, (como crêem os artistas e os escritores decadentes), mas sim um efeito socialmente necessário, objetivo e inevitável desta*

ausência de crítica por parte do escritor (enquanto escritor) em face dos fenômenos superficiais do capitalismo, diante dos quais ele capitula, identificando a aparência (deformada) com a essência” (ib.:109),

na arquitetura, a decomposição decorre da perda daquela “*medida*” que conferia autenticidade à sua missão social enquanto arte nos períodos anteriores ao aprofundamento da divisão social capitalista do trabalho, por ocasião da Revolução Urbana, durante a Antiguidade Clássica e no Renascimento.

No caso da conexão aqui examinada, se a decadência ideológica e a apologética convergem para o surgimento de tendências substancialmente dirigidas para a liquidação do realismo na literatura, na arquitetura, estas tendências têm, não raramente, justificado a produção e a figuração dos espaços necessários à fruição do “*famoso ‘ritmo da vida moderna’*” denunciados pelos grandes escritores realistas do século XIX.

Mesmo num autor como Argan que mantinha a crença na missão social da arquitetura como arte e na possibilidade de uma “*ética*” da “*disciplina*” e da “*profissão*”, muito deste “*famoso ‘ritmo da vida moderna’*” aparece em sua crítica da cultura arquitetônica contemporânea: “*Entre arquitetura e cultura não há relação entre termos distintos: o problema diz respeito apenas à função e ao funcionamento dentro do sistema. Por definição, é arquitetura tudo o que se refere à construção, e é com as técnicas da construção que se intui e se organiza em seu ser e em seu devir a entidade social e política que é a cidade. Não só a arquitetura lhe dá corpo e estrutura, mas também a torna significativa com o simbolismo implícito em suas formas. Assim como a pintura é figurativa, a arquitetura é por excelência, representativa. Na cidade, todos os edifícios, sem exclusão de nenhum, são representativos e, com frequência, representam as malformações, as contradições, as vergonhas da comunidade. É o caso das montanhas de refugos arquitetônicos que a especulação descontrolada acumulou nas cidades e a cujo respeito se diz com demasiada frequência que não são arquitetura - mas são e são arquiteturas representativas de uma infeliz realidade social e política. [...] Sem falar, além disso, dos arquitetos que, colocando-se a serviço da especulação,*

traem a ética não apenas da disciplina mas também da profissão” [grifos meus] (1992: 243).

Em Lukács, ao contrário, a impossibilidade de a arquitetura exercer sua missão social não se define no campo da ética, da disciplina e nem da profissão, mas está diretamente relacionada aos problemas provocados pelo capitalismo nas relações entre indivíduo e sociedade e a cisão desta “*imprescindível socialidade implícita na vida do indivíduo*” é para ele a principal responsável pela destruição do caráter essencialmente coletivo que caracterizava a autenticidade e a integridade mimética da arquitetura como arte.

São estas condições que configuram na *Estética* o atual “*beco sem saída*” da arquitetura e fazem com que todos os atuais esforços do pensamento arquitetônico “*orientados de algum modo a conseguir efeitos artísticos*” tenham “*que ocupar-se de questões secundárias (cor dos edifícios, suavização da inumanidade nas fachadas, etc.) limitando-se a produzir algo que pelo menos seja agradável*” (Lukács, 1982, V. 4: 140) e acabem reproduzindo, em certo sentido, e a exemplo da literatura, uma espécie de “*beletrismo*” arquitetônico.

6. A arquitetura moderna na *Estética*

Sempre se poderá argumentar que as críticas de Lukács à arquitetura sob a influência da Bauhaus estariam fortemente impregnadas pelo mesmo “*classicismo*”, “*antivanguardismo*” e “*antimodernismo*” atribuídos às suas posições em defesa do realismo nos anos trinta, naquele que mais tarde ficou conhecido como o “*debate sobre o expressionismo*” e envolveu, entre outros, Ernest Bloch, Bertolt Brecht e com menos intensidade, Walter Benjamin.¹⁰⁴ As posições de Lukács em defesa da arte realista neste debate nos interessam pelas contribuições à leitura de sua concepção crítico-filosófica da arquitetura.

Se existe algum consenso entre os estudiosos de Lukács - e não necessariamente entre os mais próximos as suas posições – é o que diz respeito ao fato de que, a partir dos anos trinta, ele atinge a maturidade de sua compreensão do marxismo e que, a partir deste período, as mudanças em seu pensamento, tanto política quanto esteticamente, se devem fundamentalmente ao contato, naqueles anos, com os “*Manuscritos de 1844*” de Marx e os “*Cadernos filosóficos*” de Lênin.

Dentre estes autores mais familiarizados e com grande afinidade com a obra de Lukács, o filósofo italiano Guido Oldrini qualifica este período como o da “*virada ontológica*” de seu pensamento e adverte para o fato de que se não se compreende bem os princípios conceituais que a fundamentam, incorre-se facilmente no erro da grande maioria da literatura crítica “*sempre pronta a ver apenas o primeiro indício da submissão de Lukács ao stalinismo*” (1996: 2).¹⁰⁵

¹⁰⁴ Sobre este debate, mas extremamente crítico em relação às posições de Lukács, ver Machado (1998), *Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo*, São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1998.

¹⁰⁵ Oldrini, Guido; “*Para ir às raízes da ontologia (marxista) de Lukács*”, texto apresentado no “*Simpósio Internacional Lukács*” realizado na Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, São Paulo, 1996.

A advertência procede, principalmente se levarmos em conta que, de um lado, estes “*indícios*” podem ser apontados, conforme observamos, como um dos principais responsáveis pelos problemas na recepção das obras de Lukács a partir deste período e, de outro, porque, em geral, aparecem assimilados a sua defesa do realismo no debate sobre o expressionismo. De qualquer forma, mesmo que as acusações de “*stalinismo*” não se constituam em uma novidade para os que acompanham a polêmica em torno da obra de Lukács, o fato de que este tipo de crítica apareça datado mais precisamente a partir dos anos trinta, significa que estamos efetivamente diante de um momento resolutivo e controverso de sua trajetória política e intelectual cujo conteúdo não é possível negligenciar.

Esta “*virada*”, responsável de acordo com Oldrini pela alteração radical da relação anterior de Lukács com o marxismo e pela transformação da perspectiva filosófica de *História e Consciência de Classe*, teve seu caráter “*ontológico*” fundado “*naquelas geniais críticas de Marx (e Lenin) a Hegel, por intermédio das quais, pela primeira vez, Lukács vê claramente as conseqüências que derivam dos contorcionismos idealistas hegelianos*” mas especialmente pelo contato com o conceito de “*ente objetivo*”, que Hegel havia dissolvido e que Marx recuperou nos *Manuscritos de 1844* (ib.: 2).

Lembrando que Marx foi além de Feuerbach ao sublinhar com clareza “*que a humanidade do homem tem o seu verdadeiro ato de nascimento na história; que o homem, como ente que desde o começo reage à sua realidade primeira, ineliminavelmente objetiva, é um ‘ente objetivo ativo’, produtor de objetivações, um ente que trabalha; que, em suma, a objetividade forma a propriedade originária não somente de todos os seres e de suas relações, mas também do resultado de seu trabalho, dos seus atos de objetivação*”,

Oldrini localiza justamente neste contato com as ações deste “*ente objetivo*”, deste ser que se objetiva através do caráter teleológico do trabalho, as raízes da *Ontologia do Ser Social* de Lukács (ib: 3).¹⁰⁶

¹⁰⁶ Sabemos que as formas de objetivação e reprodução do ser social foram tratadas na *Ontologia do Ser Social* a partir das posições teleológicas dos homens que através dos atos do trabalho promovem o intercâmbio entre eles e a natureza e portanto o próprio processo de hominização e humanização.

Além do significado decisivo desta virada no esforço de Lukács para começar, em outros termos, “*aquele projeto de construção sistemática do edifício filosófico do marxismo, no qual trabalhará com extraordinário afinco até o fim da vida*”, Oldrini, observa, ao contrário da literatura crítica, que “*de agora em diante o empenho construtivo toma o lugar do utopismo messiânico e da agitação partidária. Pelo menos neste sentido se pode afirmar, sem temor de ser desmentido, que toda a investigação de Lukács posterior à virada dos anos 30 - inclusive as implicações no campo estético - está marcada pela repercussão teórica decisiva que ela lhe imprime*” [grifos meus] (ib.:3).

As implicações no campo estético nos interessam particularmente porque repercutem decisivamente na participação de Lukács no debate sobre o expressionismo a partir de uma série de textos nos quais já aparecem “*em germe*” (para utilizar uma expressão do próprio autor sobre eles) importantes aquisições de sua reflexão estética após a “*virada ontológica*”, em especial a autonomia da arte em suas relações com a sociedade, base de sua recusa a qualquer tipo de reducionismo sociológico e fundamental em suas críticas às vulgarizações estéticas no campo do marxismo.

Ainda que não tratando especificamente em seu texto de questões relacionadas aos problemas estéticos, cabe chamar a atenção para o fato de que Oldrini tenha se dedicado a examinar tão detidamente esta importante aquisição da reflexão estética de Lukács para assinalar que, desde então, sua concepção sobre a autonomia da arte não poderá ceder mais seja “*aos pressupostos da estética idealista (‘autonomia idealisticamente inflada da arte e da literatura’)*”, seja “*àqueles do sociologismo (‘identificação vulgar e mecânica de literatura e propaganda política’)*” mas, ao contrário, “*ao tertium datur da solução dialético-materialista*” (ib.: 4).¹⁰⁷

¹⁰⁷ Lowy (1998: 20) ao situar sua análise dos intelectuais anticapitalistas e do pensamento de Lukács “*no quadro da tese marxista da determinação econômica em última instância*”, considera que o conceito de “*autonomia relativa*” da esfera ideológica é fundamental para desfazer os inúmeros equívocos que invariavelmente acompanham esta tese: “*este conceito de autonomia relativa (no sentido etimológico grego, auto-nomos: ‘regras próprias’) nos permite superar a eterna polêmica entre a histórica idealista do pensamento, na qual os sistemas ideológicos estão completamente separados das ‘contingências’ histórico-sociais e flutuam livremente no céu puro do absoluto, e o economicismo vulgar, pseudomarxista, que reduz todo o universo do pensamento a um reflexo imediato da ‘infra-estrutura’*” (ib.:21).

Não surpreende, portanto, pelas razões que iremos expor, que a importância atribuída a esta “*virada ontológica*” na concepção sobre a autonomia da arte em Lukács apareça em Oldrini direta e exatamente vinculada ao realismo - “*é aqui que tem sua raiz também a teoria lukacsiana do ‘realismo’ em geral tão mal compreendida até mesmo pela literatura crítica dos marxistas*” -, e lhe sirva de base para qualificar como “*absolutamente mentirosa a tese segundo a qual Lukács nada mais fez senão repetir e elevar a ‘dogma’ o rígido cânone do realismo vigente sob a ortodoxia soviética: tese que aparece não apenas na propaganda reacionária, mas também em estudiosos cuidadosos*” (ib.: 4).

Em razão deste tipo de crítica, é importante lembrar que os textos em defesa do realismo, publicados boa parte entre 1934 e 1940 na revista soviética “*Litteraturnyi Kritik*”, já expressavam com clareza suas posições contra a chamada “*literatura de tendência*” e o “*realismo socialista*” do período stalinista e que, no Prefácio de 1965 que acompanha a edição espanhola de alguns destes trabalhos, trinta anos portanto após o debate e três da publicação da *Estética*, Lukács, ainda que admitindo a timidez e a limitação de algumas concepções que ali apareciam “*em germe*”, continuou reconhecendo sua eficácia e atualidade (Lukács, 1966: 10).¹⁰⁸

Mesmo que não se possa tratar aqui mais detidamente do conjunto das questões envolvidas no “*debate sobre o expressionismo*”, o interesse se deve a que tanto as razões da defesa de Lukács do realismo na arte e na literatura, quanto as críticas que lhes foram dirigidas, terminaram repercutindo mais tarde na *Estética*, seja na questão da missão social da arte na luta contra a alienação ou, no que diz respeito à arquitetura, no problema de sua autenticidade e decadência.

Em seu livro dedicado ao exame da teoria da alienação em Marx, Mészáros (1981: 21) observa que o conceito de “*Aufhebung*” é fundamental em primeiro lugar porque o que

¹⁰⁸ Estes textos foram editados com o título de *Problemas del Realismo* pela Fondo de Cultura Económica (México, 1966) a partir da edição original Aufbau-Verlag, Berlim, 1955, com o título *Probleme des Realismus*. Embora não os identifique, a nota da editora espanhola faz menção à inclusão de dois textos do livro *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker* da mesma Aufbau-Verlag, 1952. Provavelmente os dois artigos incluídos sejam “*Marx y el problema de la decadencia ideológica*” e “*Tribuno del pueblo o burocrata*”, datados respectivamente de 1938 e 1940. Além destes dois textos, dos doze publicados na edição mexicana, mais três deles, além do Prefácio de 1965, foram selecionados e traduzidos por Carlos Nelson Coutinho in *Georg Lukács - Marxismo e Teoria da Literatura* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968).

se constitui na “*chave para o entendimento da teoria da alienação em Marx é seu conceito de Aufhebung, e não o inverso*” e, em seguida, porque “*esse conceito de ‘transcendência (Aufhebung) da auto-alienação do trabalho’ constitui a ligação essencial com a totalidade da obra de Marx, inclusive com as últimas palavras do chamado ‘Marx maduro’*”.

Não por acaso, e a exemplo de Oldrini, Mészáros, no capítulo em que trata dos problemas estéticos decorrentes da alienação, irá se referir ao realismo como a “*noção central da estética marxista, como Lukács deixou claro em várias de suas obras*” (ib.: 178).¹⁰⁹

Desta forma, a defesa do realismo em Lukács, desde essa época, não pode ser examinada sem que se leve em conta sua concepção quanto ao papel da arte na luta contra a alienação e pela superação ou transcendência (“*Aufhebung*”) das condições de inautenticidade e desumanidade da vida capitalista.

Por esta razão, é possível afirmar que, em Lukács, as questões estéticas desde o debate sobre o expressionismo estão diretamente envolvidas com o problema da emancipação humana do ponto vista marxista e, nesta perspectiva, o caráter “*partisan*” de sua estética quanto à missão social da arte na luta pela “*Aufhebung*” da alienação é decisiva não apenas em sua defesa do realismo, mas para o próprio entendimento de sua crítica à arquitetura já a partir do período barroco.¹¹⁰

Somente nesta perspectiva se tornam mais claros os nexos que estamos tentando apontar entre a defesa de Lukács do realismo no debate sobre o expressionismo e a análise arquitetônica desenvolvida na *Estética*. Do mesmo modo, os problemas da perda de autenticidade da arquitetura, a sua quase “*destruição como arte*” e as manifestações de seus

¹⁰⁹ Entre as obras de Lukács às quais Mészáros se refere estão as que citamos em nota anterior, “K. Marx und F. Engels als Literaturhistoriker” e “Probleme des Realismus”. Entretanto, apesar de escrito em 1970, Mészáros em seu livro não faz nenhuma referência à “*Estética*”, concluída como sabemos em meados dos anos cinquenta. Suas críticas à *Estética* podem explicar, em parte, esta ausência.

¹¹⁰ Apreciação semelhante aparece em Netto (1975: 65) para quem a metodologia da filosofia de Lukács “*funda a crítica da filosofia como crítica da vida social*” e contém na filosofia da história que a alimenta o “*explícito **partidarismo** sobre o qual se apóia. Nisto reside o partidarismo de Lukács: a crítica da filosofia burguesa faz-se sempre a partir da perspectiva do socialismo. A objetividade analítica de Lukács exclui, de princípio, a neutralidade - todo o seu trabalho se constrói sobre a afirmação da necessidade histórica do socialismo e sobre a convicção de que o marxismo é a superação do pensamento burguês*” [grifos do autor].

“fenômenos decadentes” podem então ser considerados, a exemplo do que acontece em sua crítica da literatura moderna, como expressões dos processos cada vez mais intensos de desumanização da vida e portanto da arte sob o capitalismo.¹¹¹

Por outro lado, sabemos igualmente que no debate sobre o expressionismo, boa parte das restrições às posições de Lukács - em cuja origem estão provavelmente incompreensões quanto à sua concepção sobre o papel da arte e do realismo na “*Aufhebung*” da alienação capitalista - se manifestam, sobretudo na literatura, mais exatamente contra a sua defesa daqueles que considera os grandes escritores realistas da segunda metade do século XIX (especialmente Balzac, Tolstoi e Dostoievski).

De qualquer modo, a defesa do realismo na arte envolve questões absolutamente atuais. Ao estudar os nexos entre as posições de Lukács e Benjamin em relação à possibilidade de um pensamento crítico na contemporaneidade, Gagnebin (1996: 93), toma precisamente o realismo para tratar de uma questão que considera “ *muito ampla*” e “ *ainda profundamente irresolvida*”, a que diz respeito ao “ *estatuto epistemológico e teórico da narração, que não é só uma questão literária, mas uma problemática que diz respeito à transmissão cultural, à nossa relação com o passado e, portanto, com o presente e o futuro. Um dos aspectos mais instigantes dessa problemática - aspecto que parece estar no âmago das teorias tanto do Lukács maduro como do Benjamin marxista - é aquilo que se costuma chamar de fim das grandes narrativas (la fin des grands récits), e que é hoje tema de pensadores tão diferentes quanto Lyotard e Ricouer*” (ib.: 93).¹¹²

Não por coincidência, o texto a partir do qual Gagnebin (1996: 94) desenvolve sua argumentação é o conhecido “*Narrar ou Descrever*”, de Lukács, escrito em 1936 justamente por ocasião do debate sobre o expressionismo no qual, segundo a autora, o filósofo já abordava a questão do fim das grandes narrativas: “ *ele toma aí partido contra o*

¹¹¹ No plano da análise do reflexo estético da realidade não se trata evidentemente de uma questão estilístico-formal, mas de manifestações no âmbito da arte que para Lukács dizem respeito às relações entre a decadência ideológica da burguesia e o desenvolvimento do capitalismo especialmente a partir de meados do século dezenove.

¹¹² Gagnebin, Jeanne-Marie; “Lukács e a crítica da Cultura”, in *Lukács um Galileu no século XX*, Boitempo Editorial, São Paulo, 1996.

naturalismo em favor dos clássicos, realistas ou progressistas, que não abdicam de um projeto global de compreensão humanista do mundo e o desenvolvem em suas narrativas. Conclusão importante para nossa relação com o passado, em particular para nossa relação com a ‘herança burguesa’: a grande tradição realista e humanista deve ser resguardada; mais ainda, ela oferece um primeiro esboço de uma compreensão que só poderá ser alcançada plenamente com a realização do socialismo. Contra o mero descrever do naturalismo, Lukács, portanto, reabilita a grande tradição narrativa clássica e realista” [grifos meus].¹¹³

Com o entendimento de que a defesa do realismo em Lukács se coloca em termos marxianos, na perspectiva da “*Aufhebung*” da alienação capitalista e na literatura implica a recuperação das grandes narrativas sobre as possibilidades de um projeto de emancipação humana, é possível examinar não apenas a validade das supostas vinculações que têm sido estabelecidas entre suas concepções estéticas e o stalinismo, mas também, e em que medida, os epítetos de “*classicismo*”, “*antivanguardismo*” e “*antimodernismo*” dirigidos às suas posições sobre a missão social da arte podem ser assimilados a possíveis críticas contra a sua análise arquitetônica.

Neste sentido, se é notório que o denominador comum das restrições às concepções estéticas de Lukács não se restringe unicamente à incidência e à frequência com que os termos “*classicismo*”, “*antivanguardismo*” e “*antimodernismo*” são utilizados contra sua defesa do realismo, o problema é que muitas dessas críticas, ao se fixarem preferencialmente na detecção daqueles “*indícios*” de submissão ao stalinismo dos quais nos falava Oldrini e não levarem em conta, entre outros aspectos, a concepção de Lukács sobre a autonomia e o papel da arte na luta pela “*Aufhebung*” da alienação capitalista, terminam por estabelecer, deste período em diante, uma relação unívoca e subordinada entre suas posições estéticas e políticas.

¹¹³ Em relação à mesma questão, Gagnebin chama a atenção para o fato de “*Benjamin combater, em particular nas famosas teses Sobre o Conceito de História, o mesmo positivismo pretensamente desinteressado, as mesmas descrições cansativas, exaustivas e ditas objetivas das tendências que ele engloba sob o nome de historicismo*” (ib.: 94).

Recentemente, no que é mais um indício da atualidade das questões envolvidas no debate sobre o expressionismo, Machado (1998: 160), ao se referir a um artigo de Lukács do final dos anos trinta, afirma de modo categórico (e muito próximo a posições defendidas por Ernest Bloch) que, quando “*Lukács retoma o exemplo dos clássicos, sua formulação é inequívoca: trata-se de tomá-los como modelo para arte atual*”.

Vale reproduzir a passagem de Lukács sobre a qual o autor se baseia em sua afirmação: “*os clássicos (os verdadeiros clássicos) são para nós importantes, atuais, atrevo dizer a palavra: modelares. **Certamente não no sentido de que hoje o escritor devesse tentar escrever como Goethe e Tolstoi. Isto seria pueril e sem sentido. Mas os clássicos nos oferecem uma medida e um modelo para isto, como uma rica e profunda humanidade pode ser configurada de maneira rica, profunda e comovente. Nossos contemporâneos (...) perderam quase toda medida da efetiva configuração do homem***” [grifos meus] (Lukács, apud Machado: 160).¹¹⁴

Além do fato de que em Lukács é exatamente a [des] humanidade capitalista que está na origem e no centro de suas preocupações estéticas em defesa do realismo na arte, esta passagem nos interessa pelo contraponto que estabelece também em relação a possíveis críticas ao “*classicismo*” de sua análise arquitetônica.

Este “*classicismo*” atribuído a Lukács (e, em geral, de igual modo a Marx) tem origem possivelmente em suas recorrentes observações às conhecidas passagens de Marx sobre a arte em sua *Introdução à crítica da economia política* de 1857 sobre as razões pelas quais a arte grega ainda hoje é capaz de nos emocionar (o que não é igual a tomá-la como modelo para a arte atual). Lukács (1968: 175) voltou a tratar do que denominou de “*classicismo autêntico*” num texto de 1945 intitulado “O humanismo clássico alemão: Goethe e Schiller”: “*Até os nossos dias, os períodos clássicos da literatura, da arte e da*

¹¹⁴ O texto de Lukács, “Para que necessitamos da herança clássica”, escrito segundo Machado provavelmente entre 1938 e 1940, foi elaborado em resposta às críticas irônicas que recebeu de E. Bloch e H. Eisler, em *A arte e sua herança* (1938). Neste texto, Bloch e Eisler ironizam a defesa de Lukács do realismo em *Trata-se do realismo* (1938), escrito, por sua vez, em resposta ao artigo de Bloch “*Discussões sobre o expressionismo*” também de 1938.

*filosofia foram, a maioria das vezes breves. Uma harmonia estética, que não pode nunca basear-se numa falsificação da realidade ou numa evasão diante de suas contradições, requer condições sociais raramente duráveis. Ora, é precisamente a união da beleza e da mais rigorosa verdade que constitui a essência do classicismo autêntico, em oposição a suas formas decadentes e acadêmicas. As contradições sociais são em geral muito agudas, ou ao contrário, muito pouco desenvolvidas, para dar às relações entre os homens linhas ao mesmo tempo claras, expressivas e belas: é por isso que até hoje a síntese de uma beleza específica e de uma verdade artística sem reservas só se pôde realizar nas situações históricas curtas e excepcionais. As condições favoráveis ao advento dessas épocas - ao nascimento de um Rafael, de um Mozart ou de um Puchkin - são limitadas e sempre breves; e na Alemanha mais do que em qualquer lugar, em virtude das circunstâncias que nós descrevemos em outro lugar”.*¹¹⁵

Mais tarde, em outra oportunidade, Lukács (1965: 513) voltou a afirmar que “O ‘caráter clássico’ não decorre da observância de quaisquer regras formais, mas precisamente do fato de que a obra tenha sido capaz de dar às relações humanas mais essenciais e típicas a máxima expressão de materialização sensível, de individualização”.¹¹⁶

Nestes termos, é perfeitamente possível argumentar que da mesma forma que a defesa do realismo e dos grandes clássicos da literatura não significa para Lukács que o escritor deva “escrever como Goethe e Tolstoi”, no que diz respeito à arquitetura seria igualmente “*pueril e sem sentido*” que os arquitetos contemporâneos projetassem à maneira de Fídias, Ictino ou Brunelleschi. Até mesmo porque, e muito sumariamente, uma arquitetura autêntica (a exemplo da que se produziu na Antiguidade Clássica e no Renascimento) no sentido da defesa de Lukács do realismo na literatura moderna, dadas as especificidades de ambas as formas de reflexo estético da realidade, nas condições sociais

¹¹⁵ Para Machado (1998), o principal crítico do “*classicismo*” de Lukács seria precisamente Ernest Bloch.

¹¹⁶ “Literatura y arte como sobreestrutura”, in *Aportaciones a la historia de la estética*, Editorial Grijaldo, México, 1965. Conferência pronunciada na Academia de Ciências húngaras em 29 junho de 1951.

do presente, está para Lukács, como já vimos, totalmente descartada e absolutamente fora de propósito.

Por outro lado, o fato de a arquitetura, ao contrário das outras manifestações artísticas, ter sido considerada desde o fim do Renascimento como a única arte a não ter experimentado qualquer tipo de “*florescimento*” até os dias de hoje, indica que não há na análise de Lukács nenhuma retrospectiva de tipo historicista a estilos arquitetônicos inspirados na tradição clássica, ao “*neoclassicismo*” como quer, por exemplo, Ernest Bloch.

De modo totalmente diverso do que ocorre em sua apreciação sobre literatura ao longo do mesmo período, o que existe na análise da arquitetura de Lukács (e que diz sempre respeito ao problema de sua autenticidade e missão social como arte) é a rejeição completa de todas as suas manifestações desde o fim do Renascimento e não apenas às suas expressões contemporâneas.¹¹⁷ Portanto, e como em relação a estas últimas, não há sequer as exceções consideradas na literatura moderna dignas das tradições do grande realismo do século dezenove (Tomas Mann principalmente), maiores deverão ser as reservas quanto à presença de possíveis posicionamentos antimodernistas em sua crítica à clamada arquitetura moderna.

Com relação à análise arquitetônica da *Estética*, certamente incorreríamos em incompreensões e preconceitos idênticos aos referidos anteriormente em relação à defesa do realismo se nos contentarmos com o mesmo amálgama entre “*stalinismo*” e “*classicismo*” estabelecido por Ernest Bloch em uma manifestação bastante crítica sobre o que considerava as preferências arquitetônicas Lukács. Numa entrevista concedida a Michel Lowy em 1974, três anos portanto após a morte de Lukács, Bloch, repercutindo claramente suas posições no debate sobre o expressionismo, se refere a um “*neoclassicismo*” do “*jovem Lukács*” que teria, entretanto, se transformado em seguida numa espécie de “*marxismo ortodoxo*” composto “*apenas de ordem, retidão, de adoração da beleza grega e das construções kitsch de Stalin em Moscou etc.*” (apud Lowy, 1998: 299). Bloch, entretanto,

¹¹⁷ É neste sentido que as referências sobre as posições de Lukács em defesa do realismo guardam semelhanças com o problema de sua crítica à arquitetura produzida desde o Renascimento o que, de certa forma, não corrobora as observações de Bloch sobre o neoclassicismo de suas preferências arquitetônicas.

não está sozinho. Henri Lefebvre¹¹⁸ identifica duas tendências na estética inspirada pelo marxismo: “Uma na direção de um ‘neoclassicismo’, fundada sobretudo no estudo de romances e obras pictóricas. A outra, na direção de um ‘neo-romantismo’, fundada no estudo da música, da poesia e do teatro. O filósofo marxista Georg Lukács, que merece o respeito universal, liga seu nome à primeira tendência. O autor do presente livro espera ligar seu nome à segunda” (apud. Konder, 1967: 157).¹¹⁹

Mesmo sem conhecermos, as bases destes comentários de Bloch em relação às preferências arquitetônicas de Lukács, já vimos que em sua análise não há nenhum comentário elogioso à arquitetura que se fazia na então URSS, pelo contrário.¹²⁰

Identificando nos primeiros momentos da arquitetura moderna um caráter progressista, mas como vimos crítico a seus desdobramentos, Argan (1992: 264) considera que “O classicismo adotado como arquitetura oficial do fascismo na Itália e do nazismo na Alemanha não tem o menor fundamento na arquitetura clássica, pressupondo, pelo contrário, uma total ignorância desta. A luta pela arquitetura moderna foi, por conseguinte, uma luta política, **mais ou menos** inserida no conflito ideológico entre forças progressistas e reacionárias; prova-o o fato de que, lá onde as forças reacionárias tomaram o poder e sufocaram as forças progressistas (como o fascismo na Itália, o nazismo na Alemanha, o predomínio da burocracia de Estado sobre os movimentos revolucionários na URSS), a arquitetura moderna foi reprimida e perseguida” [grifos meus]; para o autor, justamente “quando a arquitetura soviética está prestes a assumir a liderança da arquitetura mundial, a burocracia do partido conquista a supremacia, e contrapõe à vanguarda revolucionária oportunistas

¹¹⁸ *Problèmes Actuels du Marxisme*, ed. Presses Universitaires de France, 1960, p. 3.

¹¹⁹ A admiração de Stalin pela arquitetura neoclássica de que fala Bloch é mencionada no romance de Ribakov; Anatoli, *Os filhos da Rua Arbat*, Editora Best Seller, São Paulo, 1987.

¹²⁰ Em 1951, numa Conferência pronunciada na Academia de Ciências Húngaras intitulada “Literatura y arte como sobreestrutura” (in *Aportaciones a la historia de la estética*, Editorial Grijaldo, México, 1965), Lukács (1965: 494) falou sobre o caráter superestrutural da arquitetura da época: “O formalismo da arquitetura húngara subestima esse caráter superestrutural e pretende deduzir diretamente da matéria (concreto armado, ferro, etc.) todas as legalidades da arquitetura. Na prática isto produz uma edificação que é a expressão estética do formalismo e do cosmopolitismo imperialistas. Leva, pois, a uma superestrutura, mas a uma superestrutura inimiga”.

*acadêmicos como Jofan e Fomin, e consegue obter a condenação política da arte da revolução” (ib.: 283).*¹²¹

É verdade que ao contrário de seus posicionamentos contra a orientação stalinista na literatura (a participação na revista *Literaturnii Kritik* editada desde 1934 e fechada em 1940), não temos notícias de nenhum posicionamento de Lukács quanto às questões evocadas por Argan sobre a arquitetura daquele período, o que evidentemente é pouco para corroborar as afirmações de Ernest Bloch. De qualquer forma é curioso que um crítico e estudioso da arte da importância de Argan não faça nas seções de seu livro em que trata da arquitetura moderna nenhuma menção ao estudo de Lukács.

No entanto, é perfeitamente possível que uma leitura menos atenta a estas questões presentes na defesa de Lukács do realismo possa sugerir em sua análise da arquitetura a existência de algo muito próximo do que poderíamos denominar de “*retrospecção arquitetônica*”.¹²² Em outras palavras, a procura por estilos arquitetônicos pretéritos em busca de uma “*medida*” ou “*modelo*” (nos termos atribuídos por Machado mais acima), com o objetivo de restabelecer a autenticidade perdida da arquitetura.

Na origem deste mesmo problema poderiam estar as passagens em que Lukács acaba por rejeitar “*in limine*”, pelas razões já expostas, toda a arquitetura produzida desde o barroco até os dias de hoje e considerar como verdadeiramente autênticas apenas as suas manifestações do período da Revolução Urbana, da Antiguidade Clássica e do Renascimento.¹²³

¹²¹ Sobre a recepção da arquitetura moderna na então URSS, Niemeyer (1988: 45) fez o seguinte comentário ao rebater as críticas ao projeto do então Ministério da Educação e Cultura (MEC) no Rio de Janeiro (1936), atual Palácio Gustavo Capanema projetado com a participação de Le Corbusier: “*Uns, declarando que realizava obra comunista, sem saberem - quanta ignorância! – que, naquela época, na União Soviética a arquitetura moderna era tida como expressão decadente da burguesia capitalista. Outros, acusando-o de contrariar hábitos e tradições do nosso povo, como se a vida não evoluísse, como evolui o homem e a própria natureza*”.

¹²² A expressão “*retrospecção arquitetônica*” leva em consideração as observações de Williams (1989: 57) sobre o tipo de expediente utilizado na literatura inglesa enquanto instrumento de crítica ao capitalismo. Williams qualificou de “*radicalismo retrospectivo*” esta forma de oposição à “*crueldade e à estreiteza da nova ordem fundamentada no dinheiro*” que se voltava fundamentalmente para a busca de valores críticos (sociedade orgânica, economia natural, economia ética) capazes de se contraporem à investida capitalista.

¹²³ Konder (1978: 35), de algum modo, parece incidir numa análise deste tipo ao considerar as observações de Lukács sobre os procedimentos de Brunelleschi no projeto da cúpula de Santa Maria del Fiore como uma

Em qualquer hipótese, apreciações deste tipo serão tão mais freqüentes quanto maiores forem as incompreensões acerca do entendimento que Lukács tem do papel da arte e de sua missão social na luta contra a alienação e, no caso da arquitetura, aliadas ainda ao desconhecimento de sua concepção sobre a peculiaridade de seu reflexo estético. É por esta razão que a exemplo de sua defesa do realismo na arte e na literatura, não encontraremos em suas considerações sobre a perda de autenticidade da arquitetura qualquer remissão estilística fundada em algum tipo de idealização ou de nostalgia romântica por uma irrecuperável economia “*ética*” ou “*natural*”.

Vimos que na análise de Lukács, com o capitalismo, a arquitetura, ao contrário de outras manifestações artísticas (da literatura, da música, da pintura), não experimentou nos últimos séculos, qualquer tipo de desenvolvimento. É por isto que a questão de sua autenticidade como obra de arte, uma questão tão decisiva para a estética e para a sua em particular, não pode ser colocada ou, se preferirmos, se coloca apenas em sua negatividade, enquanto que o problema da decadência de sua missão social do Renascimento até os dias de hoje permanece em suspensão.

Assim, da mesma forma que o século dezenove é tomado como referência para as grandes obras do realismo na literatura, na arquitetura, a Revolução Urbana, a Antiguidade Clássica e o Renascimento correspondem às épocas de sua autenticidade, períodos em que - como arte - foi capaz de cumprir plenamente sua missão social. Isso evidentemente não implica nenhum culto passadista a estilos arquitetônicos (ou literários). Trata-se, na verdade, muito mais de evocar, em três épocas distintas, um “*pôr arquitetônico*” que, dadas as peculiaridades do reflexo estético da arquitetura e de seu caráter afirmativo, não é, para Lukács, possível nas condições histórico-sociais do presente.

Atento certamente à recomendação de Marx de que é preciso não confundir a essência humana com a essência do homem no capitalismo, restaria ainda à crítica arquitetônica de Lukács enfrentar o problema da natureza dos espaços produzidos para as vivências humanas nas atuais condições de reprodução social.

“*medida*” para a arquitetura e tomá-la como exemplo de “*uma das possibilidades da passagem da solução de problemas técnicos arquitetônicos à arquitetura como grande arte*” [grifo do autor].

A resposta de Lukács a esta questão é que, impossibilitada desde o Renascimento pelo desenvolvimento do capitalismo de exercer plenamente sua missão social como arte e carecendo, portanto, de autenticidade em suas expressões, caberia cada vez mais à arquitetura se restringir ao primeiro momento de sua mimese estética, o da resolução dos problemas científico-tecnológicos, ao ato científico desantropomorfizador, e se ocupar de questões absolutamente secundárias (cor das edificações, decoração das fachadas, etc.) com o objetivo de suavizar a inumanidade espacial que está obrigada a afirmar, se limitando, desta forma, quando muito a produzir algo que pelo menos seja “*agradável*”.¹²⁴

A partir destas razões, e voltando ainda uma vez ao debate sobre o expressionismo, o “*partidarismo*” de Lukács na defesa do realismo e da autêntica arquitetura não implica a tese - como querem os críticos de seu “*classicismo*” e “*antimodernismo*” - de que a “*politização*” de sua visão estética a partir dos anos trinta, estaria na origem de seu “*antivanguardismo*” e, portanto, “*em conexão direta com suas posições políticas*” (Machado, 1998: 9).¹²⁵ Pode-se até não concordar com ela, mas nada poderia ser mais avesso ao Lukács deste período (como vimos com a ajuda das considerações de Oldrini), que este tipo de visão instrumentalizada de sua concepção estética. Em todo caso, não podemos deixar de observar que Machado, ainda que chame a atenção para o fato de que o “*antivanguardismo*” de Lukács antecede o período marxista dos anos trinta e que “*certamente seria falso explicar suas concepções estéticas pelas suas idéias políticas*”, termine por estabelecer entre estas uma estrita relação de subordinação (ib.: 9).¹²⁶

Por tudo isso, e porque diz respeito fundamentalmente a sua concepção quanto à autonomia relativa da arte (em que pese inúmeras opiniões em contrário) e ao seu papel na

¹²⁴ A categoria do “*agradável*” tem para a arquitetura a mesma conotação de “*beletrismo*”, empregada por Lukács ao se referir à literatura de entretenimento.

¹²⁵ Machado (1998: 22) reconhece nesta sua formulação, semelhança e proximidade com o esquema interpretativo proposto, entre outros, por Michel Lowy (1998).

¹²⁶ Muito próximo às argumentações de Guido Oldrini, para Tertulian (1980: 279), o culto do “*grande realismo*” na estética de Lukács nos anos trinta se deve à dissolução que a descoberta das “*artimanhas da história*” teriam provocado em sua concepção retilínea do progresso histórico: “*o respeito às mediações complexas do processo histórico alimentava sua oposição tanto à ‘politização’ simplista da literatura da época stalinista como sua recusa em aceitar as simplificações reducionistas da arte de vanguarda*”.

luta estética contra a alienação, a defesa de Lukács do realismo dos anos trinta até o fim de sua vida, não deve ser rebaixada a uma mera disputa estilística.¹²⁷

Não fosse pelo aporte e contribuições à leitura da *Estética* e, mais especificamente, a sua análise arquitetônica, as considerações de Oldrini, Mészáros e Tertulian sobre o pensamento estético de Lukács são importantes porque se situam exatamente à contracorrente das análises mais usuais e responsáveis, em grande parte, pela clivagem que se estabeleceu desde os anos trinta e de forma cada vez mais aguda entre “o jovem Lukács” (em geral mais bem aceito) e “o velho Lukács” cuja produção intelectual e trajetória política é freqüentemente identificada com a “ortodoxia marxista” ou “stalinista”.¹²⁸

Com relação a esta clivagem, vimos também que boa parte dela pode ser atribuída às incompreensões sobre o significado e a repercussão da virada ontológica do pensamento de Lukács em sua reflexão estética, especialmente a concepção sobre a autonomia da arte e sua missão social. Não por acaso, a autonomia da arte na estética de Lukács aparece contemplada pelo autor do *Debate sobre o expressionismo*, muito embora, também aqui, não possamos acompanhá-lo em sua idéia de que a tematização de Lukács sobre a “verdadeira arte”, o “autêntico” realismo, e seu combate às “vanguardas históricas” e ao “anticapitalismo romântico”, sejam, antes de tudo, posições “de um ideólogo de partido”, até mesmo porque, como o próprio autor reconhece, “as posições antivanguardistas de Lukács não têm como contrapartida o ‘realismo socialista’ ou a ‘arte engajada’, mas o ‘realismo crítico’, a autonomia do estético” (ib.: 22).¹²⁹

¹²⁷ Para Tertulian (1980: 255), o realismo em Lukács “sempre foi um caractere congênito de toda a arte e não uma simples questão de escolha entre estilos”.

¹²⁸ Sobre o problema dos “dois” Lukács, Kothe (1985: 8) em sua apresentação do volume dedicado a Walter Benjamin na Coleção Grandes Cientistas Sociais (São Paulo, Editora Ática, 1985) observa que “Sua obra, como a de Lukács, tem basicamente duas fases: a idealista e a materialista dialética” e que “O que tem caracterizado a recepção de Benjamin é a ênfase a seu período idealista. (Isso interessa ao conservadorismo e é compreensível dentro da correlação vigente de forças)”.

¹²⁹ Embora reconheça como simplificação grosseira a identificação das posições estéticas de Lukács neste período com o stalinismo, Machado acaba entretanto por convalidar esta identidade por outra via, a da condenação (da parte de Lukács) da “cultura crítica do modernismo”. A passagem de Argan sobre o caráter inicialmente “progressista” da arquitetura moderna pode ajudar aqui no entendimento da crítica de Lukács a esta “cultura crítica do modernismo”.

De qualquer modo, se quisermos estabelecer as homologias possíveis entre a crítica de Lukács à arquitetura moderna e suas “restrições” às “vanguardas históricas”, não é possível prosseguirmos com a idéia de que em sua defesa do realismo estejamos diante apenas de uma “problematização estética a partir de novos pressupostos políticos” (ib.: 24).

Talvez seja possível argumentar em contrário que mesmo as mudanças em sua “Weltanschauung”, a partir de então em bases nitidamente marxistas mas diferenciadas o bastante, como vimos, das vulgarizações estéticas no campo do marxismo em voga naquele período, não alteraram em nada sua concepção quanto à autonomia da arte e, no que diz respeito ao exemplo da arquitetura, ao desenvolvimento desigual de suas relações com a sociedade.¹³⁰

Não parece haver dúvida de que foi precisamente esta sua concepção sobre a autonomia relativa da arte que lhe permitiu travar, naquele período, conforme observa corretamente Machado, “a batalha de duas frentes, de um lado, contra o ‘sociologismo vulgar’ cuja expressão era o ‘realismo socialista’ e, de outro, contra a experimentação linguístico-formal das vanguardas históricas” (ib.: 24).

É curioso que apesar desta sua observação, o autor insista na existência “de ligações” dos textos de Lukács deste período com as dogmatizações stalinistas de tipo “diamat-hismat” sob a influência das teorias de Engels e Lenin e que teriam sofrido mais tarde, com o conceito de “mimese” na *Estética*, uma “reformulação qualitativamente alterada destas primeiras tentativas” (ib.: 42, n.15).

Se mais uma vez levarmos em conta a advertência de Oldrini sobre o significado da “virada ontológica” ocorrida nesta época no pensamento do Lukács, é possível identificar na passagem acima referida, dois tipos de problemas. Um deles diz respeito à cisão que

¹³⁰ Além das argumentações de Oldrini quanto à concepção de autonomia do fato estético em Lukács, Nicolas Tertulian (1980) nos fala igualmente da presença de uma concepção de “autonomia relativa” da arte já no “jovem Lukács” e que o acompanhará até a *Estética*. Em sua “História do desenvolvimento do drama moderno” (1908-1909) Lukács (1981: 174), ao analisar as relações entre arte e sociedade se refere ao fato de que “O defeito maior da crítica sociológica da arte consiste na sua busca e análise dos conteúdos das criações artísticas com o objetivo de estabelecer uma relação direta entre eles e determinadas condições econômicas”.

estabelece entre os “*dois Lukács*” a qual já nos referimos; o outro, decorrente em parte desta cisão, diz respeito às relações entre as influências de Engels e Lenin e ao conceito de “*mimese*” posteriormente desenvolvido na *Estética*.¹³¹

Quanto ao conceito de mimese na *Estética*, não há como desvinculá-lo da teoria do reflexo da realidade inspirada em Lenin. Com relação a esta questão, Konder faz referência à permanência duradoura desta influência até o fim da reflexão estética de Lukács (1978: 34): “*Numa época em que numerosos críticos de filiação marxista se afastavam da teoria leninista do reflexo (Abbild, Widerspiegelung), Lukács não só a reivindicou como se apoiou nela para analisar o princípio filosófico de cada uma das artes, de cada um dos gêneros artísticos. Inclusive da arquitetura*” [grifos meus].

Não haverá, portanto, do ponto de vista das relações entre mimese e teoria do reflexo, nenhuma reformulação decisiva deste período em diante. Lukács está na verdade, naquele momento, em plena “*virada ontológica*” e estabelecendo não apenas a reformulação de suas relações até então com o marxismo, mas também pavimentando, em certa medida, o caminho para a *Estética* e a *Ontologia do Ser Social*.

A permanência duradoura desta influência estará contemplada três décadas mais tarde no Prefácio de 1962 para a edição da *Estética*, quando Lukács voltou a tratar, conforme examinamos, dos vínculos entre a teoria do reflexo da realidade e a mimese nos termos das relações entre “*concepção de mundo*” e “*compreensão do fato estético*”, mas então em polêmica contra as concepções estéticas do idealismo.

Muito mais, portanto, do que uma “*problematização estética a partir de novos pressupostos políticos*”, tratava-se, desde a ocasião do debate sobre o expressionismo, da busca daquele “*tertium datur*” para a solução dialético-materialista das determinações das peculiaridades do reflexo estético da realidade (a alternativa à autonomia idealisticamente inflada da arte e ao reducionismo sociológico), de encontrar suas “*conseqüências a partir*

¹³¹ Com relação à influência dos escritos de Lenin na teoria lukacsiana do reflexo ver “Arte e verdade objetiva”, escrito por Lukács em 1934, in “*Problemas del Realismo*”, México, Fondo de Cultura Economica, 1966). A influência de Engels especialmente sobre o conceito de realismo aparece claramente em Lukács no texto “Friedrich Engels, Teórico e Crítico da Literatura” de 1935, in *Georg Lukács, Marxismo e Teoria da Literatura*, Civilização Brasileira, 1968.

do ponto de vista da concepção de mundo, na compreensão do estético” (Lukács, 1982; V. 1: 23).

Provavelmente não por outro motivo, Machado (1998: 31) pôde observar que por ocasião do debate sobre o expressionismo, a finalidade do artigo de Lukács, “*Grandeza e decadência do expressionismo*” (1934), foi precisamente “*a análise histórico-política da Weltanschauung expressionista e de seu método criador*”, o que confirma desde aquele momento não apenas a preocupação do autor da *Estética* com a relação entre “*concepção de mundo*” e “*compreensão do fato estético*” mas também sua concepção sobre a autonomia sempre relativa da arte em suas relações com a sociedade.¹³²

Existe é verdade, da parte de Machado, uma referência, embora breve, a este aspecto fundamental e peculiar à reflexão de Lukács sobre as relações entre arte e sociedade quando se refere à “*sua complexa defesa da autonomia da obra de arte*”, que, no entanto, é por ele entendida como “*distanciada da experiência vivida*” (ib.: 10), o que, de certa forma, contradiz sua idéia sobre uma politização da estética lukacsiana ou ao menos a de um retorno a ela (mais politizado) no período que estamos examinando.

Ao contrário, Lukács tem, desde esta época, uma posição muito clara sobre a missão social da arte na luta pela “*Aufhebung*” da fetichização e alienação capitalistas. Sem este entendimento é difícil apreender as razões de sua defesa do realismo, o que equivaleria, em certa medida, a cairmos exatamente na vala comum das vulgarizações marxistas ou dos reducionismos sociológicos no campo da reflexão estética, ou seja, exatamente o que ele procurou combater através de suas primeiras formulações mais consistentes contra aquelas posições e que estarão, duas décadas mais tarde, segundo suas próprias palavras, na base da realização de seu “*sonho juvenil*”, uma “*estética sistemática*”, mas com “*uma concepção de mundo e métodos completamente distintos*” (Lukács, 1982; V. 1: 30).

¹³² Analisando a relação entre a estética e a política cultural no pensamento de Lukács, Konder (1996: 28) mesmo considerando que nos textos dos anos trinta o autor “*caminhava em carvões incandescentes*” reconhece que “*Independentemente da avaliação que possamos fazer da força e das fraquezas das teorias que Lukács foi desenvolvendo, modificando ou reconstruindo ao longo de quase setenta anos de produção literária, não podemos deixar de reconhecer que ele se empenhou, reiteradamente, em preservar algum espaço para um valor estético que não fosse dissolvido, utilitariamente, num emprego estritamente político*”.

Tem razão, entretanto, Machado quando, a exemplo de Oldrini, ao falar do impacto intelectual provocado pela leitura dos “*Manuscritos*” por Lukács, menciona a incorporação do conceito de “*gênero humano*” na revisão dos conceitos de alienação (*Entäusserung*) no lugar de reificação (*Verdinglichung*) e considera a problematização destas questões decisiva para a análise do debate sobre o expressionismo (ib.: 23). O autor, entretanto, ao não desenvolver o problema das relações entre arte e alienação que Lukács retomaria na *Estética* e mais tarde no último capítulo da *Ontologia* através da análise da categoria do “*estranhamento*”, não considerou que o conceito de “*gênero humano*” já aparecia também “*em germe*” nos textos em defesa do realismo e, portanto, na base de sua concepção sobre a luta libertadora da arte.¹³³

Ainda sobre o “*antivanguardismo*” de Lukács, Machado dirá acertadamente que sua posição se manterá “*inteiramente negativa em relação ao ‘anticapitalismo romântico’, como concepção de mundo que subjaz à prática expressiva das vanguardas históricas*”, mas não é possível concordar com sua afirmação de que “*certas modificações de detalhe*” em suas posições ocorridas nos anos 50 e 60 “*por meio da análise de Kafka, Musil e Beckett [...] não alteraram essencialmente sua recusa em incorporar à sua concepção estética as novas possibilidades oferecidas pelos meios expressivos das vanguardas (a montagem, a abstração, o monólogo interior etc.)*” (ib.: 33).¹³⁴

A este tipo de crítica a seus escritos dos anos trinta, o próprio Lukács pôde voltar a se manifestar de modo muito claro em 1965 (depois portanto da publicação da *Estética*), por ocasião da edição espanhola de *Problemas del Realismo*. No Prefácio, continuou não “*atenuando em nada o contraste destes estudos com o que comumente se designa como vanguardismo*” (1966: 9) e sobre a “*questão metodológica decisiva*” do juízo estético, do

¹³³ A última seção do volume 4 da *Estética* é dedicada precisamente a este problema e tem como título “A luta libertadora da arte”.

¹³⁴ Carlos Nelson Coutinho, na Introdução que preparou para o *Realismo Crítico Hoje* (Lukács, 1969), afirma que Lukács, mesmo reconhecendo a precariedade de suas análises sobre Kafka e Proust doze anos após a publicação do livro em 1957, continuou a “*insistir na sua condenação vigorosa e demolidora das tendências vanguardistas em geral*” mantendo sua categórica condenação do anti-realismo de Joyce, de Beckett, Ionesco, etc. Para Coutinho, “*a oposição radical e de princípio entre o realismo crítico e a vanguarda, entre o humanismo aberto para o futuro e para a ação do homem na modificação da realidade e a covarde capitulação irracionalista ou neopositivista diante das alienações de nosso tempo, continua a ser a pedra angular de sua caracterização da literatura ocidental contemporânea*” (ib.:11).

valor das obras de arte e o problema de sua autenticidade, dizia permanecer convencido de que seus textos daquela época encontravam-se em bom caminho, sobretudo por já expressarem a idéia de que *“o que há de humano na base de uma obra de arte, a atitude que ela plasma como possível, como típica ou exemplar, é o que decide em última instância - ainda que somente em última instância - sobre como se apresentam o conteúdo e a forma da obra em questão, sobre o que ela representa na história da arte e na história da humanidade. No método da crítica, isto tem como consequência o seguinte dilema: esta última questão do conteúdo se constitui no elemento preponderante da análise e do juízo - do conteúdo humano e secundariamente, portanto, do conteúdo histórico-social e estético - ou, pelo contrário, a preponderância cabe à inovação técnica em questão”* (ib.:10).

Ainda neste *Prefácio*, em que responde especialmente às objeções que foram dirigidas à sua defesa do realismo, há ainda uma referência importante em relação à crítica formulada por Machado quanto à sua recusa do *“vanguardismo”* e de seus meios expressivos. Mesmo rejeitando, como acabamos de ver, a preponderância da inovação técnica no que diz respeito ao juízo estético das obras de arte, Lukács reconhece explicitamente o que muitos de seus críticos lhe acusam de não admitir, ou seja, que *“certas inovações podem converter - se, enquanto reflexos de relações humanas realmente novas e independentemente das teorias e intenções de seus inventores e propagandistas, em elemento de plasmações verdadeiramente realistas”* (ib.: 10).

Lembrando que se manifestou claramente em relação a estas conexões na análise da obra de Thomas Mann e de outros autores, acrescenta finalmente que, em sua estética, *“o problema subjacente a estes fatos se formulava no sentido de que toda obra de arte autêntica cumpre e amplia em seu próprio tempo as leis de seu próprio gênero. E a ampliação tem sempre lugar no sentido do cumprimento das ‘exigências do momento’ ”* (ib.:10).

Desta forma, talvez se possa afirmar que desde o debate sobre o expressionismo, as efetivas restrições de Lukács *“às vanguardas históricas”* e ao *“modernismo”* não se subordinam em absoluto a posições políticas eivadas de indícios stalinistas, mas dizem respeito, sobretudo, às aquisições de sua virada ontológica quanto às formas específicas do reflexo estético da realidade e ao papel da arte na luta contra a alienação.

Trinta anos, portanto, após o debate sobre o expressionismo, Lukács ainda respondia aos críticos de seu “*classicismo*”, “*antimodernismo*” e “*antivanguardismo*”, reafirmando que o que decide sobre o valor e a permanência das obras de arte não é uma simples questão de escolha entre estilos, inovações técnicas ou sua eventual eficácia política, mas o que elas representam na história da arte e na história da humanidade no cumprimento das “*exigências do momento*”.

É possível que recuperando as respostas que o próprio Lukács pôde dar às críticas que recebeu por sua defesa do realismo e as contribuições de autores que de certa forma se colocam a contracorrente das opiniões sobre suas posições estéticas nos anos trinta, se possa contribuir com alternativas capazes de se confrontarem com as análises que, de alguma maneira, vêm em suas reflexões sobre a arte a partir deste período “*uma intransigente condenação crítica da cultura do modernismo, da arte vanguardista à filosofia, apoiada em uma posição política assumida pelos comunistas de falsa identificação entre vanguarda estética e fascismo*” e que acabou por “*impregnar em sentido ‘regressivo’ (Adorno) a sua valorização da atualidade*” (Machado, *ib.*: 163).

Evocando a definição de poesia de Matthew Arnold (1822-1888), poeta e crítico literário inglês do período vitoriano, Lukács (1982; V. 2: 465) escreveu na *Estética* que “*a criação artística é ao mesmo tempo descobrimento do núcleo da vida e crítica da vida*”, o que nos ajuda a compreender melhor o “*partidarismo*” de sua defesa da missão social da obra de arte e o seu juízo estético sobre ela, o de que a “*arte verdadeira*”, a “*arte boa*” é aquela capaz de se contrapor ao sentido efetivamente “*regressivo*” dos padrões humano-societários do mundo moderno, a “*época inteira condenável*” que a arquitetura, por conta de seu caráter afirmativo e da destruição de sua segunda mimese, está obrigada a figurar.

7. Conclusão

Quase uma década após a publicação da *Estética*, na primeira parte da *Ontologia do Ser Social*, Lukács voltou a se referir a seu estudo sobre a arquitetura ao tratar da importância do problema do desenvolvimento desigual para a teoria marxista da história:

“Se me fosse permitido recordar minha obra de um ponto de vista metodológico, diria que eu tentei, por exemplo, mostrar como o desenvolvimento capitalista - pelas razões aqui indicadas por Marx - trouxe consigo, por um lado, um florescimento musical jamais ocorrido anteriormente, mas por outro lado representou para a arquitetura a fonte de problemas cada vez mais graves e cada vez mais sem solução” (Lukács; 1979: 137).¹³⁵

A citação nos interessa particularmente pelo que repercute na leitura do estudo de Lukács sobre a arquitetura. Não porque contenha em si mesma algo de novo, mas ao tomar a arquitetura como o exemplo “*modélico*” da desigualdade das relações entre arte e sociedade no capitalismo, é evidente que esta centralidade “*post-festum*” faz com que sua análise assuma na *Estética* uma amplitude e contornos muito mais decisivos.

Não por coincidência, nesta seção da *Ontologia*, toda a argumentação de Lukács sobre a importância do desenvolvimento desigual para a teoria marxista da história irá retomar, quase que *pari passu*, as indagações estéticas de Marx das notas conclusivas da *Introdução de 1857* sobre a arte grega e as razões pelas quais ela é, ainda hoje, capaz de nos emocionar.

Lukács lembra que, nestas notas, Marx se detém sobretudo na “*relação desigual*” que se verifica no vínculo entre o desenvolvimento econômico e objetivações sociais importantes, como o direito e, especialmente, a arte, para assinalar que, em contraposição às concepções irracionalistas, o desenvolvimento desigual, “*apesar de sua complexa síntese de componentes ontologicamente heterogêneos, é um desenvolvimento submetido a leis*” e que por isso, ao serem estudados, “*têm de vir à tona a legalidade, a necessidade de cada*

¹³⁵ A passagem está na parte I da *Ontologia do Ser Social - Os Princípios Ontológicos Fundamentais de Marx*, Seção 3 – Historicidade e universalidade teórica, Capítulo IV – Os princípios ontológicos fundamentais de Marx, trad. de Carlos Nelson Coutinho, Livraria Editora Ciências Humanas, São Paulo, 1979, p.77-171.

um desses desvios” (ib.: 134).¹³⁶ A referência é à conhecida advertência de Marx quanto aos problemas enfrentados neste tipo de análise: “*A dificuldade reside apenas na maneira geral de formular essas contradições. Uma vez especificadas, só por isso estão explicitadas*” (apud. Lukács, ib.: 134).¹³⁷

Ressaltando que a argumentação sobre as questões do desenvolvimento desigual, do ponto de vista metodológico, foram tratadas sobretudo em relação à arte, mas que, no âmbito da indicação metodológica acima mencionada, as condições de desigualdade na arte são qualitativa e radicalmente distintas das que têm lugar no direito, Lukács passa a investigar, nas relações entre base e superestrutura, os componentes que tornam desigual o desenvolvimento artístico, considerando ainda que Marx, em suas notas, ao partir “*do caráter social concreto da sociedade sobre cujo terreno nasce aquela obra de arte que é tomada em consideração*”, rompe, com este procedimento preliminar, dois preconceitos que sempre levaram “*o método de seus chamados seguidores a cair em descrédito*”: o de que a gênese da obra de arte, por esta pertencer à superestrutura, pode ser derivada de maneira simplista e direta da base econômica, e que a gênese revelaria um simples nexos causal entre base e superestrutura (ib.:135).¹³⁸

¹³⁶ Numa carta enviada a Mehring (14 julho de 1893) em que comenta o seu *Lessing-Legende*, Engels, numa autocrítica sobre o tratamento que ele e Marx teriam dispensado às relações entre base e superestrutura, se refere ao fato de que este problema “*não foi tratado metodologicamente o suficiente nem por Marx nem por mim e, nesse aspecto, temos ambos a mesma culpa*” principalmente porque “*nós colocamos e tivemos que colocar o acento na dedução das concepções políticas, jurídicas e outras concepções ideológicas, bem como nos atos que dela derivam, a partir dos fatos econômicos fundamentais. Com isso descuidamos do aspecto formal em relação ao conteúdo: o modo como se originam estas representações, etc. Isto serviu de pretexto para os equívocos e deformações produzidas por nossos adversários, dentre os quais Paul Barth é o exemplo mais acabado*” [grifos do autor] (Mehring, Franz; *Sobre el materialismo histórico y otros ensayos filosóficos*, Cuadernos de Pasado y Presente 64, Ediciones Pasado e Presente, Mexico, 1976, p.135). Nesta mesma carta, Engels, em relação à crítica ao tratamento dos clássicos do marxismo às relações entre base e superestrutura, respondeu a “*esta idéia estúpida dos ideólogos*” para quem, “*na medida em que negamos um desenvolvimento histórico autônomo às distintas esferas ideológicas, lhes negamos também toda eficácia histórica. Subjaz aqui a concepção corrente - contrária à dialética - de causa e efeito, como dois pólos rigidamente contrapostos entre si, a ignorância total da ação recíproca. Estes senhores esquecem, com frequência quase deliberadamente, que um momento histórico, tão logo é posto no mundo por outras causas que em última instância são causas econômicas, pode reagir também sobre seu entorno e inclusive sobre as mesmas causas que o originaram*” [grifo do autor] (ib.: 137).

¹³⁷ As passagens da *Introdução de 1857* utilizadas por Carlos Nelson Coutinho na tradução da *Ontologia* estão na *Introdução [à Crítica da Economia Política]*, in *Os Pensadores*, vol. XXXV, São Paulo, Nova Cultural, 1974.

¹³⁸ No primeiro caso, Lukács relembra o exemplo de Homero utilizado pelo próprio Marx na *Introdução de 1857* para mostrar como a arte homérica é inseparável da mitologia grega.

Na questão da gênese e dos nexos da obra de arte com a infra-estrutura, com sua base econômica, Lukács observa que a conexão causal sempre existe, mas que para o conceito marxista de “gênese” tem importância decisiva saber se esse tipo de determinabilidade “favorece” ou “obstaculiza” o nascimento de uma arte. Retomando ainda uma vez a constatação de Marx quanto ao desenvolvimento desigual face à produção artística, Lukács transcreve mais dois conhecidos momentos das notas de 1857 a respeito das dissonâncias entre a arte e o desenvolvimento da base material: “*Em relação à arte, sabe-se que certas épocas de florescimento artístico não estão de modo algum em conformidade com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, por conseguinte, com o da base material que é, de certo modo, a ossatura de sua organização*” e se “*esse é o caso em relação aos diferentes gêneros artísticos no interior do domínio da própria arte, é já menos surpreendente que seja igualmente o caso em relação a todo o domínio artístico no desenvolvimento geral de toda a sociedade*” (apud Lukács, op. cit.: 136).¹³⁹

Deste conjunto de considerações elaboradas a partir da “*Introdução de 1857*” e com o objetivo de demonstrar que, aos olhos de Marx, o desenvolvimento desigual é um fato estabelecido e que a tarefa da ciência consiste em desvendar suas condições e causas sempre no quadro da totalidade global da sociedade e que, por esta razão, o desenvolvimento específico de todo gênero artístico singular encontra-se numa relação particular com momentos determinados desta totalidade, o que significa que “*a forma e o conteúdo desses momentos influem de modo concreto e decisivo no desenvolvimento do gênero em questão*”, Lukács destaca que “*tendo em vista que cada um desses momentos coloca necessariamente a questão do favor ou da hostilidade, a desigualdade do desenvolvimento se dá simultaneamente com a simples existência da arte*” (ib.: 136).

Somente após ter destacado o problema das relações entre o “*ambiente social*” e as condições “*favoráveis*” ou “*hostis*” ao desenvolvimento dos diferentes gêneros artísticos, é que Lukács irá se referir à *Estética* e ao exemplo da arquitetura como a sua tentativa de

¹³⁹ Sobre o desenvolvimento desigual, para Mijail Lifshitz, “*a antinomia condicionada historicamente entre a arte e a sociedade é um elemento tão necessário para a concepção marxista da história da arte, como a teoria de sua unidade*” (“*La filosofía del arte de Karl Marx*”, Ediciones Era, México, 1981, p.113).

enfrentar os problemas do desenvolvimento desigual nas relações entre arte e sociedade nos termos da citação da seção da *Ontologia* a que nos referimos.¹⁴⁰

Sem deixar de assinalar que na citação Lukács explicita, além de seu itinerário metodológico, quase que uma súpula de suas reflexões estéticas e a importância do desenvolvimento desigual em sua concepção quanto à autonomia relativa e o caráter irreduzível das relações entre arte e sociedade, caberia ainda apontar o significado desta retomada do exemplo da arquitetura no âmbito do exame da análise desenvolvida na *Estética*.

Já sabemos que com o objetivo de analisar as peculiaridades do reflexo estético, o quarto e último volume da *Estética* examinou também outras formas de manifestações artísticas, mas o que se quer aqui ressaltar na notação da *Ontologia* é o fato de que ao tomar os problemas do desenvolvimento da arquitetura como caução e depositário de suas considerações sobre a desigualdade das relações entre arte e sociedade, seu estudo adquire no conjunto da reflexão estética de Lukács um valor quase que axiomático.

De imediato, e pela maneira com que foi retomado na *Ontologia*, o exemplo da arquitetura assume inegavelmente uma dimensão muito mais decisiva do que a contemplada no âmbito de sua formulação por ocasião da *Estética*. Dificilmente pode ser considerada uma questão menor o fato dela ser considerada “*a*” manifestação artística que encarna por excelência, no capitalismo, enquanto negatividade, o “*exemplo modélico*” do desenvolvimento desigual das relações entre arte e sociedade. E não somente porque a citação realça com maior plasticidade as relações e implicações de seu lugar na estética de Lukács: a um leitor atento da *Ontologia*, ainda que pouco familiarizado com as discussões envolvidas com as questões da arquitetura, dificilmente passaria despercebido o valor metodológico com que sua análise aparece distinguida.

¹⁴⁰ Por mais que tenha se referido à sua *Estética* logo após sua publicação em 1964 como uma “*tentativa*” de estabelecer as bases de uma estética marxista e à própria discussão sobre ela, como “*uma questão aberta para o futuro*”, não é menos verdade que nesta seção da *Ontologia* Lukács se reporta a ela com a convicção de quem se ateve, na abordagem dos problemas estéticos, rigorosamente ao itinerário metodológico sugerido por Marx nas notas conclusivas da *Introdução de 1857*.

É verdade que para enfrentar a polêmica com a estética idealista, a música, o outro “*caso especial*” de reflexo artístico, mereceu igualmente, em extensão e profundidade, a mesma atenção. Entretanto, e sem contar que o exemplo da arquitetura é justamente o que ilustra no campo do estético a importância do problema do desenvolvimento desigual para a teoria marxista da história, o que se quer aqui sublinhar é que, na *Ontologia*, ela aparece ao mesmo tempo como o “*busílis*” e o “*garant*” do pensamento de Lukács sobre a desigualdade do desenvolvimento das relações entre arte e sociedade e só em ser considerada como a única manifestação artística a não ter experimentado no capitalismo nenhum tipo de “*florescimento*” faz com que acabe se constituindo num dos pilares de sustentação de sua reflexão estética.

Neste sentido, e nos termos em que aqui retomamos a passagem da *Ontologia*, é que qualquer tentativa de examinar o estudo de Lukács requer, pelas razões que estamos procurando apontar, um esforço capaz de combinar a imanência da análise arquitetônica com o conjunto de sua reflexão estética. Quanto menos pela entonação com que revisitou o estudo década e meia mais tarde, parece razoável que se possa localizar desta maneira a importância e o lugar da arquitetura em seu pensamento estético.

Não se trata evidentemente de se superestimar o estudo sobre a arquitetura, mas tão somente de chamar a atenção para seu significado no plano mais geral do conjunto da reflexão estética de Lukács.¹⁴¹ Os vários momentos em que a arquitetura foi evocada como “*pendant*” nas considerações relativas aos desenvolvimentos experimentados por outras formas de manifestações artísticas, corroboram, em larga medida, o que se está aqui sugerindo, ou seja, que a análise arquitetônica ultrapassa seus próprios limites e repercute, de maneira acentuada, na totalidade do pensamento estético do autor.

É fato que os problemas do desenvolvimento desigual da arquitetura em relação a outras manifestações artísticas foram abordados na *Estética*, mas talvez se possa afirmar também que na formulação da *Ontologia*, a compreensão de Lukács sobre a negatividade desta desigualdade aparece com muito mais intensidade. Pouco importa se essa ênfase

¹⁴¹ Konder (1978: 34) se refere ao fato de que as relações de Lukács com a arquitetura remontam aos anos de 1911/12 quando, em Florença, manteve “*íntimo convívio não só com a pintura como também com a arquitetura renascentista*” (ib.: 34).

posterior possa vir a ser atribuída às lacunas que deveriam ser examinadas mais detalhadamente na terceira parte não concluída da *Estética* (o que provavelmente seria correto), ou que o autor tenha tido tão somente a intenção de convalidar as observações de Marx quanto ao caráter desigual do desenvolvimento das relações entre arte e sociedade: em qualquer das hipóteses o exemplo da arquitetura é a expressão emblemática da desigualdade desta relação.

De tal forma, se estas considerações têm algum fundamento, isto significa que a arquitetura desempenharia no âmbito do desenvolvimento desigual das relações entre arte e sociedade - para utilizarmos uma linguagem tipicamente tectônica - quase que a função de *pedra angular* na construção e sustentação do *edifício* estético de Lukács.

Mas há ainda uma última observação sobre a passagem da *Ontologia* que estamos examinando quanto ao atual “*estado da arte*” do debate sobre a arquitetura.

Se duas décadas após a publicação da *Estética*, na passagem da *Ontologia*, Lukács reiterava a crença no valor heurístico de sua análise acerca “*do beco sem saída da arte arquitetônica*”, a própria persistência com que os problemas “*cada vez mais graves e cada vez mais sem solução*” da arquitetura continuam a freqüentar o debate contemporâneo atestam a permanência e a atualidade de sua contribuição. Por outro lado, se sua compreensão quanto à impossibilidade de um autêntico desenvolvimento da arquitetura como uma arte “*plena em si mesma*” face à “*hostilidade*” do “*ambiente social*” do capitalismo, permanece ignorada, isso se explica pelo modo com que se coloca à contracorrente das análises estéticas habituais, que continuam a evitar, e não por acaso, pelas razões apontadas por Lukács, a discussão sobre a estética da arquitetura.

8. Bibliografia

- Anderson Perry; *Passagens da antiguidade ao feudalismo*, Edições Afrontamento, Porto, 1982
- Argan, Giulio Carlo; *Arte Moderna*, São Paulo, Cia. das Letras, 1992
- _____ ; “El nacimiento Del Neoclasicismo” in *Historia de la Arquitectura Antologia critica*, Luciano Patetta (org), Hermann Blume, Madrid, 1984.
- _____ ; “Rhétorique et architecture”, in *L’Europe des Capitales 1600-1700*, Éditions D’Art Albert Skira, s/ data.
- _____ ; *História da Arte como História da Cidade*, São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- Benévolo, Leonardo; *História da Arquitetura Moderna*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1998.
- Benjamin, Walter; “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade”, *Obras Escolhidas*, Brasiliense, 1986, São Paulo.
- Borissavlievitch, Miloutine; *Las Teorias de la arquitectura*, Libreria y Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 1949.
- Bornheim, Gerd; A., “Introdução à leitura de Winckelmann”, in *Gerd Bornheim/ Páginas de Filosofia da Arte*, UAPÊ, Rio de Janeiro, 1998.
- Brandão, Carlos Antônio Leite; *A formação do homem contemporâneo vista através da arquitetura*, 2.ed., Belo Horizonte: Editôra da UFMG, 1999.
- Burckhardt, Jacob; *Reflexões sobre a História*, Zahar, Rio de Janeiro, 1961
- Chasin, J.; “Lukács: Vivência e Reflexão da Particularidade”, in *Revista Ensaio* nº 9, São Paulo, Ensaio, 1982.
- Conti, Flávio; *Como Reconhecer a Arte Barroca*, Martins Fontes, São Paulo, 1984.
- _____ ; *Como reconhecer a Arte do Renascimento*, Martins Fontes, São Paulo, 1984.
- Coutinho, Carlos Nelson (seleção e tradução); *Georg Lukács - Marxismo e Teoria da Literatura*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968.
- Engels Friedrich; *A dialética da natureza*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1979.
- Fehér, Ferenc; “*Es problemática la novela? - Una contribucion a la teoria de la novela*”, in *Dialética de las formas – El pensamiento estético de la escuela de Budapes*, Ediciones Península, Barcelona, 1987.
- Ficher, Ernest; *O que Marx realmente disse*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1970.
- Flores, Juan; “Georg Lukács em los treinta: punto focal de la estética marxista”, in *Georg Lukács: Marx y el problema de la decadencia ideológica*, Siglo XXI, México, 1981.
- Frederico, Celso; *Lukács: Um clássico do século XX*, São Paulo, Moderna, 1997, Coleção Logos.

- Fusco, Renato de; *A idéia de Arquitetura*, Martins Fontes, São Paulo, 1972.
- Gagnebin, Jeanne-Marie; “Lukács e a Crítica da cultura” in *Lukács, um Galileu no Século XX*; Antunes, Ricardo e Leão Rêgo, Walquíria (org.), Boitempo Editorial, São Paulo, 1996.
- Gombrich, E.H; “*A História da Arte*”, LTC, Rio de Janeiro, 1999.
- Gropius, Walter; *Bauhaus: Nova Arquitetura*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1977.
- Hauser. A; *História Social da Literatura e da Arte*, v.1-2, São Paulo, Mestre Jou, 1982.
 _____; *Conversaciones com Lukács*, Colección Punto Omega, Barcelona, 1979.
- Hegel, G.F.W.; “*Estética*”, Lisboa, Guimarães editores, 1993.
- Heller, Agnes; “A Estética de Georg Lukács”, *Revista Novos Rumos*, abr, mai, jun, ano I, nº 2, Ed. Novos Rumos, Alianza Editorial, Madrid, 2ª edição, 1971
 _____; “*Crítica de la Ilustración*”, Ediciones Península, historia/ciencia /sociedade 204, Barcelona, 1984.
 _____; “Lukács y la Sagrada Família”, in *Fehér, Heller, Radnoti, Tamas, Vadja - Dialética de las formas, O pensamiento estético de la Escuela de Budapest*, Ediciones Península, história/ciência/sociedad, Barcelona, 1987.
 _____; *O homem do Renascimento*, Editorial Presença, Lisboa, 1982.
- Holz, Hans Heinz; Kofler Leo; Abendroth, Wolfgang; “*Conversaciones com Lukács*”, Alianza Editorial, Madrid, 1971.
- Jameson, Fredric; “Em Defesa de Georg Lukács”, in *Marxismo e Forma*, Editora Hucitec, São Paulo, 1985.
 _____; “El ladrillo y el globo: arquitectura, idealismo y especulación inmobiliaria”, *New Left Review*, Nº 0, jan 2000.
- Janson H. W; *Iniciação à história da arte*, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- Konder, Leandro; “Estética e Política Cultural” in *Lukács, um Galileu no Século XX*, Antunes, Ricardo e Leão Rêgo, Walquíria (org.), Boitempo Editorial, São Paulo, 1996.
 _____; *Os marxistas e a arte*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1967.
 _____; *Lukács*, Porto Alegre, L&PM Editores Ltda., 1980.
 _____; “Lukács e a arquitetura”, *Revista Módulo* nº 45, out./nov. 1978
 _____; *A Estética de Lukács*, mimeo/s.d., 17 p.
 _____ (coordenação e tradução); *Georg Lukács - Ensaio sobre literatura*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968, 2ª. Ed.
- Lawrence, A. H.; *Arquitetura Grega*, Cosac & Naify, São Paulo, 1998.

- Lessa, Sérgio; *Mundo dos Homens: trabalho e ser social*, Boitempo Editorial, São Paulo, 2002.
- Lifshitz, Mijail; *La Filosofia del arte de Karl Marx*, Ediciones Era, México, 1981
- Lowy, Michel; “O romantismo revolucionário de Bloch e Lukács”, *Revista Ensaio* 17/18, Editora Ensaio, 1989.
- _____ ; *A Evolução Política de Lukács*, São Paulo, Cortez 1998
- Lukács, Georg; “*Estética I-La peculiaridad de lo estético*”, 4 vol., Ediciones Grijaldo, Barcelona, 1982.
- _____ ; *Problemas del Realismo*, Fondo de Cultura Economica, 1966, México.
- _____ ; *Aportaciones a la historia de la estética*, Editorial Grijaldo, México, 1965.
- _____ ; “*Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels*”; in “Georg Lukács, Ensaios sobre literatura”, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968, 2ª. Ed.
- _____ ; *Meu caminho para Marx*, *Revista Ensaio*, Editora Ensaio nº 11/12, 1983.
- _____ ; *El Joven Hegel y los problema de la sociedad capitalista*, Editorial Grijalbo, México, 1963.
- _____ ; “Lukács Pensamento Vivido: Autobiografia em Dialogo”, São Paulo, *Estudos e edições Ad Hominem*; Viçosa, Minas Gerais, Editora da UFV, 1999
- _____ ; “*Realismo Crítico Hoje*”, Coordenada-Editôra de Brasília Ltda, Brasília, 1969.
- _____ ; “Trata-se do realismo!”, in Machado; Carlos Eduardo Jordão, *Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo*”, São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1998.
- _____ ; “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister” (anexo), in *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, Editora Ensaio, São Paulo, 1994.
- _____ ; “O Romance como epopéia burguesa”, *Ensaio Ad Hominem* - N.1, Tomo II - Música e Literatura, 1999; São Paulo
- _____ ; *Ontologia do Ser Social 1 - Os Princípios Ontológicos Fundamentais de Marx, Questões Metodológicas Preliminares*, Livraria Editôra Ciências Humanas, São Paulo, 1979.
- _____ ; *História e Consciência de Classe*, Publicações Escorpião, Porto, 1974.
- _____ ; *El Asalto a la razon*, Grijalbo, Barcelona, 1972.
- _____ ; *Problemas del Realismo*, Fondo de Cultura Economica, 1966, México.
- _____ ; “O Romance como epopéia burguesa”, *Revista “Ensaio Ad Hominem”*, N. 1, Tomo II Música e Literatura, São Paulo, Edições Ad Hominem, 1999.
- _____ ; *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*, São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

- _____ ; *Introdução à Estética Marxista*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1978.
- Machado, Carlos Eduardo Jordão; “*Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo*”, São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1998.
- Maravall, José Antônio; *A Cultura do Barroco: Análise de uma Estrutura Histórica*, Edusp, São Paulo, 1997.- Clássicos 10.
- Marx, Karl; “*Para a Crítica da Economia Política*”, “Os Pensadores”, São Paulo, Nova Cultural, 1987.
- Marx, Karl et Engels, Friedrich; *Sobre Literatura e Arte - Marx e Engels*, Coleção Bases 16, Global Editora, São Paulo, 1979.
- _____ ; *A Ideologia Alemã (I - Feurbach)*, Editora Hucitec, São Paulo, 1991.
- Mehring, Franz; *Sobre el materialismo histórico y otros ensayos filosóficos*, Cuadernos de Pasado y Presente 64, Ediciones Pasado e Presente, Mexico, 1976.
- Mészáros, István; “*Tempos de Lukács e nossos tempos. Entrevista com István Mészáros*”, *Ensaio* nº 13, Editora Ensaio, São Paulo 1984
- _____ ; *Marx: A Teoria da Alienação*, Zahar Editores, 1981, Rio de Janeiro.
- _____ ; *Lukács’ Concept of Dialectic*, London, Merlin, 1972.
- Munford, Lewis; *A cidade na história*, Marins Fontes, São Paulo, 1991.
- Netto, José Paulo; *Georg Lukács (1885-1971)*, Brasiliense, 1983, São Paulo.
- _____ ; “*Georg Lukács: um exílio na pós-modernidade*”, in *Lukács e a atualidade do marxismo*, Pinassi, Maria Orlanda e Lessa, Sérgio (orgs), Editorial Boi Tempo, São Paulo, 2002.
- _____ ; *Lukács e a crítica da Filosofia burguesa*, Seara Nova, Lisboa, 1978.
- _____ (org.); *Lukács: Sociologia*, José Paulo Neto São Paulo, Ática, 1981, (Grandes Cientistas Sociais; 20).
- _____ ; *Capitalismo e reificação*, Livraria editora Ciências Humanas, São Paulo, 1981.
- Niemeyer, Oscar; *As Curvas do Tempo-Memórias*, Rio de Janeiro, Revan, 1988.
- Oldrini, Guido; *Para ir às raízes da ontologia (marxista) de Lukács*, Simpósio Internacional Lukács, Campinas, São Paulo, agosto de 1996.
- Patetta, Luciano; “*Los revivals en arquitetura*” in *El pasado en el presente, El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Giulio Carlo Argan et alt., Colección Comunicación Visual, Gustavo Gilli, Barcelona, 1977.
- _____ ; “*Considerações sobre o ecletismo na Europa*”, in *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*, org. Annateresa Fabris, São Paulo, Nobel; Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

- Pinelli, Antonio; “La dialéctica del revival en el debate clásico-romântico”, in *El pasado en el presente, El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Giulio Carlo Argan et alt., Colección Comunicación Visual, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- Raniere, Jesus José; *A Câmara Escura - Alienação e estranhamento em Marx*, Boitempo Editorial, São Paulo outubro de 2001.
- Scruton, Roger; *A Estética da Arquitetura*, Porto, Edições 70, Lisboa, 1983.
- Starobinski, Jean; *1789. Les Emblèmes de la Raison*, Flammarion, Paris, 1979.
- Summerson, John; *A Linguagem Clássica da Arquitetura*, Martins Fontes, São Paulo, 1999.
- Svensson, Frank; “Arquitetura e Conhecimento Histórico”, *Arquitetura e Conhecimento 2*; FAU-UNB, 1995.
- Tafuri, Manfredo; Cacciari, Massimo; Dal Co, Francesco; *De la vanguardia a la metropoli Crítica radical a la arquitectura*, Gustavo Gili, barcelona,1972.
- Tarella, Alda; *Como reconhecer a arte romana*, Edições 70, Lisboa, 1994.
- Tertulian, Nicolas; “O Conceito de Alienação em Heidegger e Lukács”, *Revista Práxis*, n.º 6, Editora Projeto Joaquim de Oliveira, Belo Horizonte, Minas Gerais, 1995.
- _____ ; *Georg Lukács et la reconstruction de l’ontologie dans la philosophie contemporaine*, Conferência proferida no Programa de Mestrado e Doutorado em Educação da Universidade Federal do Ceará, 02 setembro de 1996.
- _____ ; “O Grande Projeto da Ética”, *AD Hominem 1*, Tomo 1, Editora AD Hominem, São Paulo, 1999.
- _____ ; *Georg Lukács, Etapes de sa pensée esthétique*, Le Sycomore, Paris, 1980.
- _____ ; “A Estética de Lukács trinta anos depois” in *Lukács e a atualidade do marxismo*, Lessa, S. e Orlanda, M. (orgs), Boitempo Editorial, São Paulo, 2002.
- Williams, Raymond; *Campo e Cidade*, Cia das Letras, São Paulo, 1989.

9. Anexo

INDICE DA *ESTÉTICA*

Estética 1

La peculiaridad de lo estético

Volumen 1

Cuestiones preliminares y de principio

Nota del traductor

Prólogo

1. Los problemas del reflejo del pensamiento cotidiano
 - I. Caracterización general del pensamiento cotidiano
 - II. Principios y comienzos de la diferenciación
2. La desantropomorfización del reflejo en la ciencia
 - I. Alcance y límites de las tendencias desantropomorfizadoras en la Antigüedad
 - II. El contradictorio florecimiento de la desantropomorfización en la Edad Moderna
3. Cuestiones previas y de principio relativas a la separación del arte y la vida cotidiana
4. Formas abstractas del reflejo estético de la realidad
 - I. Ritmo
 - II. Simetría y proporción
 - III. Ornamentística

Volumen 2

Problemas de la mimesis

5. Problemas de la mimesis. I. A génesis del reflejo estético
 - I. Problemas generales de la mimesis
 - II. Magia y mimesis
 - III. La génesis espontánea de las categorías estéticas a partir de la génesis mágica
6. Problemas de la mimesis. II. El camino hacia la mundalidad.
 - I. La carencia de mundo de las pinturas rupestres paleolíticas
 - II. Los presupuestos de la mundalidad de las obras de arte
7. Problemas de la mimesis. III. El camino del sujeto hacia el reflejo estético.
 - I. Cuestiones preliminares de la subjetividad estética
 - II. La alienación y su retroacción en el sujeto
 - III. Del individuo particular a la autoconciencia del género humano

8. Problemas de la mimesis. IV. El mundo propio de las obras de arte.
 - I. Continuidad y discontinuidad de las esferas estéticas (obra, género, arte en general)
 - II. El medio homogéneo, el hombre entero y el hombre enteramente
 - III. El medio homogéneo y el pluralismo de la esfera estética
9. Problemas de la mimesis. V. La misión desfeticizadora del arte.
 - I. El mundo circundante natural del hombre (espacio y tiempo)
 - II. La objetividad indeterminada
 - III. Inherencia y sustancialidad
 - IV. Casualidad, azar y necesidad
10. Problemas de la mimesis. VI. Rasgos generales de la relación sujeto-objeto en estética
 - I. El hombre como núcleo o como cáscara
 - II. La catarsis como categoría general de la estética
 - III. El después de la vivencia receptiva

Volumen 3

Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético

11. El sistema de señalización 1'
 - I. Delimitación del fenómeno
 - II. El sistema de señalización 1' en la vida
 - III. Indicios indirectos (animales domésticos, patología)
 - IV. El sistema de señalización 1' en el comportamiento artístico
 - V. El lenguaje poético y el sistema de sistema de señalización 1'
12. La categoría de la particularidad
 - I. Particularidad, mediación, centro
 - II. La particularidad como categoría estética
13. En-sí, Para-sí, Para-nosotros, Para-nosotros
 - I. En-sí y Para-nosotros en el reflejo científico
 - II. La obra de arte como ente-para-sí

Volumen 4

Cuestiones liminares de lo estético

14. Cuestiones liminares de la mimesis estética
 - I. La música
 - II. Arquitectura
 - III. La artesanía artística
 - IV. Jardinería
 - V. El film
 - VI. El ciclo problemático de lo agradable

- 15. Problemas de la belleza natural
 - I. Entre la ética y la estética
 - II. La belleza natural como elemento de la vida
- 16. La lucha liberadora del arte
 - I. Cuestiones básicas y etapas principales de la lucha liberadora
 - II Alegoría y símbolo
 - III. Vida cotidiana, persona privada y necesidad religiosa
 - IV. Base y perspectiva de la liberación

Índice de nombres
Índice general