

A DUPLA MIMесе ARQUITETÔNICA: O ESPAÇO SOB ORDENAMENTO HUMANO

Deribaldo Santos¹

Resumo: O artigo, de caráter teórico bibliográfico, tematiza como Lukács compõe a problemática da arquitetura. A base de análise é constituída por uma leitura imanente do capítulo 14 da *Grande Estética* do autor húngaro. O ponto de apoio é o fato de que a arquitetura não tem a realidade objetiva imediatamente dada como veículo de refiguração mimética, necessitando de uma dupla mimese: atender primeiro as condições objetivas (desantropomórficas) impostas pela natureza – primeira mimese. Do atendimento dessa condição, desprendem-se os reflexos estéticos (antropomórficos) – segunda mimese. Com os principais elementos sobre a arquitetura apresentados, a exposição delinea a relação do espaço arquitetônico com o artesanato artístico e com a jardinagem. Sobre o conceito lukacsiano de pseudo-estético, apontam-se alguns componentes acerca da influência do capitalismo no desenvolvimento da arquitetura, do artesanato artístico e da jardinagem.

Palavras-Chaves: Arquitetura, Dupla mimese, Espaço, Lukács

Abstract: The paper discusses how Lukács composes the problematic of the architecture in a theoretical bibliographic approach. The analysis regards an immanent reading of chapter 14 presented in the *Great Aesthetic* by the Hungarian author. We support our debate on the fact that architecture does not have the objective reality, immediately given, as a vehicle of mimetic refiguration; therefore, it demands a double mimesis: to deal with the objective conditions (desantropomorphic) imposed by nature – the first mimesis. Afterwards, the aesthetic reflexes are detached (anthropomorphic) – the second mimesis. After presenting the main elements on the architecture, we delineate the relationship between the architectural space within the artistic craftsmanship and the gardening. Based on the conception developed by Lukács of pseudo-aesthetic, some components about the influence of capitalism in the development of architecture, artistic craftsmanship and gardening are indicated.

Keywords: Architecture, Double mimesis, Space, Lukács

INTRODUÇÃO

*O astrônomo lunático
Brincando com o sol
Descobre que a distância
É mais do que um cálculo.*

(Lenine, Bráulio Tavares, Lula Queiroga e Ivan Santos)

O presente artigo, de caráter teórico bibliográfico, pretende tematizar como Lukács (1976, v.4) compõe a problemática da arquitetura. Tal tematização está contida no capítulo 14 da *Grande Estética* do autor húngaro. Opta-se por uma leitura imanente do texto em questão e busca-se extrair uma síntese dos argumentos expostos pelo esteta marxista. O início do estudo toma como ponto de apoio, o fato de que a arquitetura partilha com a música a condição de não ter a realidade objetiva

¹ É Professor Adjunto da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC-UECE), atuando no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/UECE) e no Mestrado Acadêmico Intercampi em Educação e Ensino (MAIE/UECE).

imediatamente dada como veículo de refiguração mimética.² No caso arquitetônico, há a necessidade de se atender primeiro as condições objetivas impostas pela natureza, matérias etc., pois dessa formação se desprende os reflexos estéticos. Já no caso da música, a sua conformação não tem por base o mundo externo. A interioridade humana é quem fornece o material vital a ser conformado pelo meio musical. Apenas depois desse estágio é que há a relação com o mundo externo.

Essa coincidência, como era de se esperar, cria obstáculos para o adequado tratamento da questão. Apesar dos limites idealistas presentes nos pressupostos hegelianos, Hegel fornece, segundo argumenta Lukács (1967, v.4), uma boa propositura para se entender a arquitetura, pois, para o filósofo alemão, o meio arquitetônico é, ao mesmo tempo, um meio para realização de finalidades práticas – portanto, estética – e uma arte criadora de mundo – logo, artística. Essa proposição dialética entre as finalidades imediatas, extra artísticas, que vem de fora, e as intenções puramente estéticas, faz com que Hegel, embora envolvido em seu idealismo, aponte para o problema central da arquitetura: a organização do espaço. O que escapa a Hegel, acrescenta o húngaro, é o fato de que esta arte tem como princípio a criação de um peculiar espaço que deve guardar a orientação a uma vivencialidade.

O problema central, acerca do estudo da gênese da arquitetura, está no fato de que essa vivencialidade apenas pode ser produzida como um espaço arquitetônico que tenha tendência estética, após um lento desenvolvimento social; a arquitetura tem nascimento relativamente tardio. A existência e a eficácia dessa classe de arte, incluindo a necessidade que as produz, são dadas com a natureza social, jamais podem ser ofertadas pela natureza fisiológica e antropológica do sujeito humano. Como já certificado ao longo da *Estética* de Lukács (1966, v.1, v.2/1967, v.3, v.4), o nascimento, o desprendimento e o desenvolvimento do campo estético ocorre passo a passo e sobre constantes contradições. Esse nascimento e sua evolução não pode estar atrelada ao nascimento simultâneo do sujeito social. Para que não haja confusões, é preciso registrar que os elementos externos, extra-artísticos da arquitetura, são motivados, por um lado, pela necessidade de criação de um espaço de proteção contra as forças naturais e contra os inimigos, bem como, por outro lado, pelo adequado conhecimento que possibilite a construção de uma estrutura que se destine a finalidades de segurança, proteção etc. Esses principais elementos, naturalmente, surgem antes que se possa erguer uma necessidade arquitetônica com tendência estética.

Diferentemente das demais artes, o campo das construções, nas suas primeiras formações, não carrega nenhuma evocação mimética com orientação estética. As outras artes, desde o início, mudando o que tem que ser mudado, já guardam algum elemento mimeticamente mágico orientado ao estético. Não obstante, o cotidiano, solo de onde brotam as objetivações superiores, carrega uma orientação ao antropomórfico; o espaço da vida cotidiana, mesmo que seja em seu primeiro momento, orienta-se à antropomorfização. Lukács (1967, v.4), apoiado mais uma vez em Hegel, observa que o caráter antropomorfizador da cotidianidade humana pode ser verificado no fato do eixo vertical do sistema de coordenadas de um espaço determinado, por meio da força da gravidade, apontar para o centro da terra.

Isso implica que a experiência imediata do sujeito humano no cotidiano tem a tendência geocêntrica; além disso, a marcha ereta é fator decisivo para o processo de hominização e a consequente humanização do ser social. Essa conjunção de fatores, mesmo sem que o sujeito humano esteja munido plena e conscientemente de um sistema de coordenadas, dota-lhe das condições, cada vez mais diferenciadas, de lidar com o mundo circundante, o que lhe garante uma melhor posição acerca de seu movimento e do que, por exemplo, está à sua frente, ao seu lado, ou atrás de si.

O resultado desse processo é que o ser social adquire as condições de dominar o seu entorno, uma vez que se põe como centro de um sistema de coordenadas. Como é natural, comenta Lukács (1967, v.4, p. 91), “o sistema se desloca para cada homem com seu movimento local; precisamente por isso, pode construir o fundamento da orientação prática imediata no espaço circundante.” Essa posição ingênua, espontânea e imediatamente antropomorfizadora é ultrapassada por força das necessidades práticas cotidianas. Aqui, mesmo aparentando redundância, a ação do trabalho tem papel fundamental, uma vez que cobra exigências geométrico-espaciais que exige do sujeito vivente atitudes cada vez mais desantropomorfizadoras. O mais importante a ser agora epigrafado é que a geometria, entre as ciências ligadas diretamente à arquitetura, a exemplo da estática, da teoria dos

² Em ambas as artes há a produção de um meio homogêneo que precisa primeiro existir desantropomorficamente. Depois que essa classe do reflexo for contemplada é que se pode pensar em refiguração artística, dado que a antropomorfização, nesses dois casos, ergue-se sobre a mimese desantropomórfica.

materiais, entre outras áreas de estudos, é o contraponto desantropomorfizador da imagem estética-arquitetônica do espaço, que é, por sua natureza, antropomórfica.

Arquitetura: uma vitória humana sobre a natureza

Essa sintética introdução possibilita uma melhor exposição de como a arquitetura,³ sob o contraditório desenvolvimento social, começa a ganhar corpo de arte substantiva. Isto é, como se produz o meio homogêneo capaz de articular uma construção fundada cientificamente com uma formação espacial criadora de um mundo próprio, esteticamente conformado ao humano? Na união contraditória entre o que vem de fora (desantropomórfico) e o que necessita do desejo humano (antropomórfico), reside a diferença central entre a arquitetura e as demais artes.

O espaço técnico da construção, a produção do edifício como objeto humanamente útil, constitui um sistema de caráter cientificamente fechado em si. Qualquer que seja a consciência desse caráter, o ser-assim objetivo da edificação, seu aspecto desantropomorfizador, não pode ser superado pela positividade estético-arquitetônica que se levanta em cada caso dado. Pense-se na poesia, em que há uma superação do logicismo da estrutura da palavra pela conformação artística, que, por sua força evocadora, flexibiliza a rigidez silogística da linguagem vinculada, em primeiro termo, aos reflexos condicionados. Na pintura, para citar outro exemplo, as leis que regem a teoria científica da perspectiva são superadas na conformação do quadro. No caso da arquitetura como arte substantiva, há a apropriação das leis, mas como fundamento inabalável de sua específica positividade, jamais como superação do desantropomórfico. Aqui, os resultados científicos precisam ser incorporados, nunca superados: é a partir deles que a conformação se ergue a um modo aparential esteticamente adequado ao humano. Os elementos científicos – portanto, desantropomórficos – não perdem a sua essencial natureza de conexões cientificamente captadas; elas, com efeito, transformam-se em um novo e próprio meio homogêneo.

Alegria e orgulho, entre outras emoções, são desencadeadas pela possibilidade de domínio, ainda que parcial, do entorno, da ocupação do espaço. As construções, mesmo no caso das cavernas – ocupadas no mundo primitivo – que não são feitas pelo trabalho humano, criam momentos que desencadeiam emoções relativas a sensações de proteção, satisfação, segurança, orgulho etc., além de possibilitar uma maior proximidade ao convívio grupal. Esse conjunto emotivo e os conteúdos dele desprendidos, que, cada vez mais, se diversificam, inclinam-se para a autoconsciência do ser vivente, o que, dialeticamente, apenas pode enriquecer tal autoconsciência, mesmo que em germe. Isso deixa claro que não se pode traçar uma fronteira clara entre os elementos propriamente artísticos e os extra-estéticos ou pré-artísticos. Isto é, na arquitetura, não se pode traçar com precisão rígida uma fronteira de onde começa a mimese decididamente artística.

Para Lukács (1967, v.4), há dois elementos que se relacionam dialeticamente e que não devem ser negligenciados quando se busca a origem relativamente tardia da arquitetura. Por um lado, o desenvolvimento contraditório da sociedade em sua totalidade. Para o esteta, não é à toa que Gordon Childe (1966) situa o nascimento, ou seja, o salto qualitativo ao estético na arquitetura, na Revolução Urbana, dado que é necessário um longo período de desenvolvimento técnico das construções até que o mimético se solte por si a partir da conformação do espaço. Isto é, a gênese do arquitetônico como arte substantiva apenas pode se dar no período dos grandes impérios, destacadamente, das grandes cidades. (CHILDE, 1966). Por outro lado, sustenta o húngaro, não se pode perder de mira os elementos que guardam evocações *in nuce*. As sepulturas de pedras, construídas no neolítico, servem para exemplificar esse caráter evocativo, uma vez que é impossível precisar, perante as crenças mágicas, se o que se buscava com a construção dos túmulos de pedras era proteger os defuntos ou os viventes. Independentemente, contudo, de qual a finalidade dos sepulcros primitivos, o que importa é que eles

³ A produção acadêmica brasileira sobre a arquitetura em Lukács é rara. Tivemos acesso, por exemplo, ao Livro de Juarez Duayer (2008), que em 2003 defendeu a tese intitulada *Lukács e a arquitetura*; pesquisa que deu origem ao livro homônimo publicado cinco anos depois. Duayer, segundo o que encontramos, foi pioneiro no estudo da arquitetura do húngaro no Brasil. Felipe de Andrade Abreu e Lima publicou o artigo *Ética e estética nas artes, arquitetura e urbanismo contemporâneos: uma crítica realista*, em 2010. Por fim, acessamos a dissertação de José Rodolfo Pacheco Thiesen, defendida em 2015 sob o título *Trabalho, estética, arquitetura: a contribuição de Gyorgy Lukács para um estudo crítico sobre a responsabilidade social do arquiteto*.

são uma fonte desencadeadora de intensa carga emotiva, a exemplo de sentimentos como temor, esperança, piedade etc. (Lukács, 1967, v.4).

O autor considera o fenômeno de Stonehenge⁴ um componente de transição entre a gênese da arquitetura e seu Ser-para-si. Para Lukács (1967, v.4, p. 98), nas formações de Stonehenge, há, manifestadamente, “um caso auroral na qual as emoções despertadas não se evocam pela causal presença de um determinado espaço, senão por uma espacialidade precisamente conformada.” Depois de ter esse fenômeno como ponto de partida, o esteta debate criticamente com algumas teses acerca do ninho de despertar estético da arquitetura, empreendidas, cada uma a seu modo, por Schopenhauer e por Scheltema. Com essa tematização apresentada, Lukács (1967, v.4, p. 101) sente-se à vontade para apresentar, mesmo que de forma abstrata, o princípio básico da arquitetura: “[...] uma reprodução visual da luta das forças naturais, e isso graças a que essa luta, reconhecida por homens, submete-se, por meio desse conhecimento, às finalidades humanas”. As relações nascidas de tais finalidades, ou seja, do sujeito humano com o mundo que o circunda, estabelece-se por meio de um espaço conformado com intenção de visualidade. Essa arte começa, portanto, quando a conformação deixa de ser apenas objetivamente espacial e passa a conformar o espaço, de modo que o Em-si espacial se transforma em um Para-nós. Em outras palavras: o estético-arquitetônico se inicia quando o sujeito humano, sobre a base de relações relativamente abstratas e gerais entre ele e o espaço, caminha até formas cada vez mais complicadas que, por sua vez, são enriquecidas por determinações sociais. Essas requintadas formas espaciais, de um modo espontaneamente emocional, faz o sujeito humano acreditar que está diante de seu próprio mundo, conformado emocionalmente à sua vivência.

Tais considerações permitem que se enriqueça, de modo mais claro, a diferença entre uma construção que necessita respeitar os elementos científicos (desantropomórficos) e a arquitetura-estética já com elementos evocativos. A comparação da arquitetura com a música serve de motivação para se iniciar essa discussão, uma vez que toda música existe como sistema sonoro unitário. Essa unidade, própria do meio musical, é insuperável, independentemente de se partir de uma audibilidade evocadora, de uma proporcionalidade físico-matemática, ou de um outro ponto de vista. Como anotado acima, tal unidade inseparável não cabe ao meio arquitetônico. Na arquitetura, o sistema matemático (desantropomorfizador) existirá sempre com independência de sua transformação em estética. Isto é, enquanto a música supera, na própria obra, os elementos matematizáveis, a arquitetura jamais poderá superar, por exemplo, o seu equilíbrio estático, eminentemente, desantropomórfico.

Em relação às demais artes, incluindo a música, o meio arquitetônico diferencia-se por ser bem mais unívoco e com fixação bem mais definida na fase pré-artística. Aqui, como demonstrado, as determinações concretas que constituem a essência estética em relação à construção técnica estão inequivocamente pré-formadas, tanto do ponto de vista formal quanto conteudístico. Nas outras artes, a relação do reflexo artístico com seu modelo imediato refigurado e presente na realidade objetiva é, extraordinariamente, relaxado. Nas demais artes, a única exigência que não se pode desfazer é a coincidência entre aparência e essência, ou seja, a conformação de determinada aparência que traduza adequadamente dada essência. Para resumir: na obra arquitetônica há uma insuperável univocidade, já o meio homogêneo das demais artes, por ser bem mais relaxado, exige apenas que se cumpra a articulação da coincidência dialética entre essência e aparência.

Essa diferenciação deixa a comunicação em condições de apresentar o caráter duplo da mimese arquitetônica. Como insistentemente exposto, as rudimentares construções, ainda não-estéticas, são edificadas tendo como suporte o respeito às leis naturais, bem como para atender questões cotidianas tais como a segurança contra inimigos ou mesmo perante as intemperes da natureza. A convivência em edifícios que se levantaram em atendimento às finalidades prático-cotidianas – incluindo as mágicas –, em que os sujeitos humanos produzem relações tendo como base a novidade de viver em edificações mais seguras, faz suscitar outras classes de emoções. Esse despertar de novas emoções que, naturalmente, leva muito tempo para aparecer, produz a classe de reflexos

⁴ Stonehenge é um círculo de pedra – construção megalítica – localizado no sul da Inglaterra, na planície de Salisbury, especificamente no condado de Wiltshire. Do inglês arcaico, stan, quer dizer pedra e hencg, eixo, portanto, eixo de pedra. Essa dança dos gigantes – como os medievais a denominavam – foi considerada patrimônio histórico da humanidade em 1986; a edificação é associada a elementos místicos, religiosos e a funerais ancestrais. Algumas pesquisas, a exemplo de Pascual Albarracín e Bugallo Siegel (2009, p. 29), associam a construção ao estudo da astronomia. Para essa pesquisa as investigações sobre Stonehenge mostram indícios de ocupação da região a partir de 8500 a.C., durante o Mesolítico. A construção, no entanto, “segue sendo uma inesgotável fonte de estudo e controvérsia entre os arqueólogos, parece bastante aceitável a ideia de que houve distintas fases de construção entre 3100 e 1600 a.C. (p. 2).” A investigação indica, contudo, que os caçadores coletores do neolítico seriam os responsáveis pela construção.

propriamente estética, ou seja, cria-se um sistema de reflexos com capacidade de produção mimética que se situa para além dos reflexos condicionados, mesmo que articulado a eles. Explicando melhor: a partir desse ponto, como escreve Lukács (1967, v.4), o sujeito, diante da solidez, da largura, da profundidade, entre outros aspectos, por exemplo, de uma muralha, não reage somente com reflexos condicionados aos elementos visuais dessa construção. Além de sentimentos como de segurança, proteção, orgulho, medo, dentre outros causado pela construção, o sujeito humano agora se depara com as formas dos edifícios que criam e conformam o espaço. Os espaços interno e externo produzidos por tais formações, aparecem, desse modo, evocadoramente como formas espaciais apropriadas ao humano. Não ocorre somente uma mudança do utilitário para a forma estética; há, nesse caso, uma transformação paulatina que se processa por meio da diferenciação, refinamento, ampliação, aprofundamento etc., das emoções que assim são provocadas.

Como sintetiza Lukács (1967, v.4, p. 111), o espaço arquitetônico circunda o homem-inteiros da cotidianidade: “sua transformação em um meio homogêneo da arquitetura, capaz de orientar evocações, transforma o homem da cotidianidade em homem inteiramente tomado por esta arte”. Na arquitetura, o sujeito humano se encontra rodeado, com todo o seu ser somático e psíquico, por um espaço artisticamente conformado. Em comparação a dois exemplos das artes plásticas, como a escultura e a pintura, pode ser observado que enquanto nesses dois casos o sujeito vivente se depara com o objeto artístico como se ele fosse puramente estético; no caso arquitetônico, o receptor se enfrenta com o caráter estético do espaço pelo fato de que o meio homogêneo irradia efeitos evocadores que impulsionam a estrutura emocional de tais atos até muito mais além dos limites de suas finalidades práticas imediatas. A relação, portanto, com o espaço arquitetônico, sua tomada de posição pelo vivente, está indissolivelmente vinculada com a possibilidade de viver o espaço primeiramente como adequação à vivência prático-factual. Depois de satisfeita essa condição prática é que, por meio dos efeitos antropomórficos, o elemento propriamente estético se levanta ao patamar de conformação das emoções. Na medida em que tal formação espacial representa um mundo que se refere imediata e realmente ao ser real, o sujeito humano passa a viver literalmente esse espaço. Isso quer dizer que os homens e mulheres, após o processo de se tornarem esteticamente receptivos espacialmente para a arquitetura, não estão somente em condições de contemplar o espaço arquitetônico; os sujeitos viventes, agora, podem se mover livremente em um espaço destinado a eles e adequado a suas experiências emocionais.

Esse aspecto real do espaço é importante para a tematização que aqui se enfrenta, pois, como confirma Lukács (1967, v.4), fornece a chave para se entender a estrutura específica da mimese arquitetônica, uma vez que, independente de toda e qualquer positividade estética, a conformação espacial da arquitetura é um espaço real e que tem uma estrutura precisa. Desse modo, ao se analisar a mimese arquitetônica considerando o caráter real do espaço, torna-se possível observar, assim como se verifica no caso da música, uma dupla mimese. Lukács (1967, v.4, p. 112), explica essa duplicidade mimética do meio arquitetônico do modo como se segue:

No primeiro grupo – e primário – a forma do reflexo, que refigura leis naturais como as da rigidez 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 os indivíduos. Esse sistema duplo de reflexos desantropomorfizadores da realidade converte-se, então, em objeto de uma segunda mimese que é antropomorfizadora e estética, porém, não elimina a realidade do espaço, já presente objetivamente ou projetada sobre a base da primeira mimese, senão que ‘somente’ transforma qualitativamente a conformação concreta desse espaço de acordo com os princípios do estético.

Com a compreensão da duplicidade mimética na arquitetura, a exposição se sente em melhores condições de enriquecer a distinção estética entre esta refiguração artística e a das demais artes. Nestas, a produção do mundo esteticamente conformado aos homens e mulheres cobra forma por meio da produção de um específico meio homogêneo que, por sua força mimética, cria uma

⁵A relação entre homem-inteiro, experimentada no cotidiano, e o homem-inteiramente, usufruidor das objetivações superiores, se dá de modo recíproco. A arte é o veículo que condensa e abriga a transição de um momento a outro. Isto é, o tráfego de um momento a outro, da condição de homem-inteiro à condição de homem inteiramente, em resumo, é o momento em que o ser social imerso em sua vida cotidiana (homem-inteiro), acessa, ainda que momentaneamente, um mundo qualitativamente distinto do da cotidianidade, um mundo apropriadamente humano. Em uma expressão: um mundo em que o sujeito humano possa se sentir homem-inteiramente).

refiguração adequada para cada caso dado, fazendo com que a conformação não seja a realidade concreta, e sim “apenas” sua refiguração. Naquela, a produção da transformação correspondente ao que chega até a conformação, para se realizar como refiguração, mantém, ao contrário, o elemento real como ele é. Em resumo: nas demais artes, a realidade apropriada ao humano é refigurada em uma conformação distinta do elemento real; já a arquitetura precisa produzir seu meio homogêneo de modo que o elemento real subsista, concomitantemente, à refiguração estética.

A estrutura fundamental da arquitetura, que tem como princípio de manifestação a necessidade de produzir a duplicação do reflexo desantropomorfizador – primeira mimese –, tem como base originária o Ente-para-si. A segunda mimese – antropomórfica e propriamente estética – jamais pode suprimir esse Ser-para-si. Ela “apenas” transforma as propriedades que, na experiência espacial, podem atuar como um Para-nós estético. Como ocorre, entretanto, essa transformação? Somente pode ocorrer a mutação da desantropomorfização em antropomorfização, portanto, a duplicação mimética, com a articulação de dois fatores: primeiro, quando essas propriedades se destacam da realidade Para-si e assumem um caráter emotivo e segundo, quando desaparecem as tendências inibidoras da vivência de que se trate. Para que se complete o processo dialético da transformação artística arquitetônica é preciso registrar que a realidade originária da vivência permanece como tal, ou seja, sem ser mexida pela transformação, o novo Para-nós que surge, transforma-se, por meio desse movimento, em um Ser-para-si esteticamente conformado; isto é, conservando e, ao mesmo tempo, superando o Ser-para-si-originário.

Com esses pontos encaminhados, já se pode tocar na particularidade dessa classe de reflexo artístico: a arquitetura é incapaz de produzir negatividades artísticas. Para entender tal peculiaridade, é preciso iluminar a seguinte contradição: ao mesmo tempo em que é criadora de mundo, o meio arquitetônico não se refere diretamente ao conjunto de homens e mulheres; mesmo que crie para o sujeito humano um mundo esteticamente apropriado ao entorno do vivente e seja adequado espacial e evocadoramente ao convívio das pessoas, ele não se direciona diretamente ao indivíduo. Como sintetiza Lukács (1967, v.4, p. 117), o mundo conformado pela arquitetura “não pode, contudo, apresentar-se ao homem mesmo como objeto da mimese. Precisamente, a produção de um mundo circundante realmente espacial e, ao mesmo tempo adequado ao homem, exclui uma conformação artística desse tipo.” Haja vista que o sujeito humano real penetra nesse mundo não com sua mimese, mas como ser real que possui uma existência concreta.

Com relação às transformações histórico-sociais, Lukács (1967, v.4) infere que a arquitetura, pela peculiaridade que cabe a seu caráter artístico, carrega uma extraordinária sensibilidade. Para melhor se posicionar sobre essa tematização, o húngaro recorre a Marx e Engels (2007, p. 65):

No estamento (e mais ainda na tribo) esse fato permanece escondido; por exemplo, um nobre continua sempre um nobre e um *roturier* [retalheiro, vulgar] continua um *roturier*, abstração feita de suas demais relações; é uma qualidade inseparável de sua individualidade. A diferença entre o indivíduo pessoal e o indivíduo de classe, a contingência das condições de vida para o indivíduo, aparecem apenas juntamente com a classe que é, ela mesma, um produto da burguesia. Somente a concorrência e a luta dos indivíduos entre si é que engendram e desenvolvem essa contingência enquanto tal. Por conseguinte, na representação, os indivíduos são mais livres sob a dominação da burguesia do que antes, porque suas condições de vida lhes são contingentes; na realidade eles são, naturalmente, menos livres, porque estão mais submetidos ao poder das coisas.

Com essa orientação teórica, o esteta aponta que cada sociedade, a partir de determinado nível de desenvolvimento social, possui sua própria arquitetura. Como exemplo, Lukács (1967, v.4, p. 131) destaca o seguinte: “uma sociedade sem pintura ou sem tragédia é perfeitamente imaginável, e até, várias vezes, existiu”; no entanto, não se pode dizer, considerando certo nível da evolução social, que tenha existido uma sociedade sem edificações. “Essa massiva contradição da necessidade social não cristaliza, entretanto, os momentos da missão social que determina o caráter artístico da arquitetura para bem e para mal” (Lukács, 1967, v.4, p. 131). Essa contradição se explica e logo se esclarece pelo fato do caráter afirmativo – a positividade arquitetônica – ser conseguido sem reservas, ou seja, diretamente das necessidades sociais.

Daqui brota mais uma antinomia residente nas formações da arquitetura. Quando era de se esperar um alvorecer dessa arte, uma vez que nunca houve tanta necessidade de se abrigar pessoas em espaços (públicos ou privados), a decadência da missão social da arquitetura desemboca em modismos ecléticos e vazios. Há, com efeito, a dissolução arquitetônica manifestada em caprichos pessoais que são, por seu turno, embotados nos fenômenos do apogeu do capitalismo. Articulado a esse conjunto

problemático, somam-se as construções que buscam uma orientação acadêmica formal, com requinte de pompa e eminentemente mercadológica. Isso se explica, como indica Lukács (1967, v.4), pelo fato de que a arquitetura da decadência ideológica burguesa se obriga a aceitar, afirmar e afiançar a desumanidade capitalista. Isto é, como o princípio que guia essa proposta arquitetônica precisa refigurar as necessidades do capitalismo em sua versão desumana, a concepção espacial que daí brota, somente pode produzir a aniquilação da conformação estético-arquitetônica. Em seu lugar, lamentavelmente, ergue-se um espaço que não consegue sair de seu princípio desantropomorfizador.

Lukács (1967, v.4, p. 140) lembra que “nas demais artes tem lugar uma luta ininterrupta entre a submissão, a adaptação, o compromisso com a situação fetichizada do homem desta época e uma rebelião, mais ou menos consciente, contra ela.” O caráter imediato e intensamente social da arquitetura artística, complementa o autor, impossibilita que ela opere uma oposição, mesmo que atenuada, contra esse fetiche da decadência ideológica burguesa.

Arquitetura, artesanato artístico e jardinagem: a fronteira entre a arte e o pseudo-estético

O filósofo de Budapeste, para dar maior aprofundamento ao seu estudo sobre a arquitetura, tematiza os problemas situados na fronteira entre a estética e o que ele denomina de pseudo-estético. Como forma de tratar mais adequadamente a questão, o autor elege dois exemplos: o artesanato artístico e a jardinagem. O recurso utilizado por Lukács para enfrentar esse debate toma a arquitetura como parâmetro para analisar, por aproximação e distanciamento, os dois casos eleitos. A presente exposição opta, sempre guiado pelas orientações lukacsianas, em iniciar a problematização pelo que o filósofo chama de artesanato artístico.

A questão central a ser enfrentada na problemática do artesanato artístico é a seguinte: se e em que medida os objetos aqui produzidos tendem à universalidade ou se são sucumbidos sob a força da vida individual privada. A iluminação teórica terá como base os ensinamentos de Marx e Engels (2007), segundo a qual a relação concreta, determinada histórico e socialmente entre o indivíduo e a classe à qual ele pertence, influencia decisivamente na sua inclinação para a universalidade ou para a particularidade privada. Como registra o húngaro, com base nos fundadores do marxismo, quanto mais intensa e articulada a todas as manifestações da vida dá-se a relação entre o sujeito particular e a universalidade, menos contingente é a conexão entre o indivíduo e a sociedade; logo, mais unívoca e coerente se impõem as tendências estéticas. Na mesma medida, cria-se maiores inibições para as vaidades particulares e privadas.

As advertências marxianas aqui registradas tornam-se mais importantes perante o capitalismo desenvolvido que, por força de seus interesses decadentes, produz mercadorias na mesma medida que precisa plantar também necessidades para que elas sejam consumidas. Esse é o cenário em que a moda se articula aos caprichos individuais e a *hobbys* particulares. O resultado desse processo é a produção de uma intensa particularidade abstrata que, por seu caráter privativo, transforma qualitativamente a missão social dos objetos, o que ocasiona desvios na tentativa do cumprimento de princípios estéticos, chegando-se somente e quando muito ao pseudo-estético.

Estando claro que o problema de fundo a ser investigado é a inclinação de tais objetos para a universalidade ou para a particularidade, torna-se preciso relembrar que, no caso da arquitetura, é justamente a universalidade que garante a fecundidade estética para a vida geral dos homens e mulheres. De outro modo, as tarefas inclinadas a mera vida privada podem expressar desejos até justamente bem afiançados por seus defensores; seu encontro com as exigências estéticas, contudo, terá sempre um acento casual. As tendências que operam neste último caso se manifestam de modo mais evidente na conformação do espaço interno, dado que a adaptação às necessidades da particularidade individual privada aparecem com mais intensidade nas conformações espaciais internas que aquelas externas. O espaço interno, produzido pelo indivíduo privado para atender a seus interesses imediatamente imprescindíveis, por ter como necessidade primeira cumprir exigências privadas, cria obstáculos a criação espacial de vivências com tendências estéticas. Em síntese: a utilização deste espaço é puramente prática, por isso, absorve com mais destaque as particularidades individuais, dificultando que a personalidade do sujeito seja superada no movimento posto em trâmite pela particularidade entre o singular e o universal.

A situação é, porém, diversa quando se considera os espaços com destinação, a princípio, para ocupações públicas. Aqui, o sujeito humano, com interesse de cumprir obrigações cotidianas, ao adentrar, por exemplo, a uma igreja, a um teatro, a um fórum jurídico etc., indubitavelmente, age de modo imediato e prático como se estivesse em seu espaço privado. O que importa para o tratamento

da questão que agora se aborda, é a contraposição entre a conformação privada e a pública ao que se refere à utilização humana desses espaços. Nota-se que, quando se usa espaços públicos, existe uma convergência de emoções gerais que se articulam à ação humana ali desenvolvida. Quando a ocupação espacial é privada, o espaço se reduz à prática imediata que, por força da personalidade individual, gera obstáculos para que as emoções se generalizem. Como comenta Lukács, o mais importante para o presente problema é a contraposição entre a utilização humana do espaço público e o privado. Quando o espaço é publicizado existe determinada convergência das emoções gerais com a presença e atividade do sujeito vivente no interior do espaço. Quando a espacialidade é privativa, reduz-se o espaço ao uso prático imediato. Lukács (1967, v.4, p. 145) acrescenta que se trata

(Como é natural, trata-se de uma concepção abstrata de ambos polos: Pois, por uma parte, a atividade pública mesma pode desencadear por si determinadas emoções incluindo em um espaço qualquer, que seja esteticamente neutro – sala do tribunal, de reuniões etc. –; e, por outra parte, também podem produzir-se impressões estéticas [e também pseudo-estéticas, como veremos] no uso prático de espaços privados.). [...]. No caso público, com efeito, o uso pode fazer que se consuma concretamente a disposição estética, convertendo-se assim na concreta cadeia de ligação entre o espaço criado para orientar a evocação e a receptividade subjetiva dos homens que intervêm nele. (Colchetes e parênteses do original).

Em termos dos princípios da diferenciação, o que mais interessa destacar é a utilização concreta dos espaços e dos objetos que o ocupam. As emoções, tomadas no plano dos princípios, quando desencadeadas nos espaços públicos, possuem uma conexão evocativa, provocada pela conformação arquitetônica espacial, que se manifesta pela necessidade, não pela acidentalidade. Já no caso do uso privativo do espaço, a vinculação ao estético apenas pode ocorrer por meio da contingência acidental.

Há outro ponto onde a diferenciação fica mais clara. Pense-se em edifícios históricos cuja determinação originária da evocação tenha envelhecido ou até, para parte dos apreciadores, caducado. Nesses casos, mesmo diante da determinação do tempo, as vivências espaciais são suscitadas e até amplificadas. Ainda que as circunstâncias sejam radicalmente modificadas pelo desenvolvimento histórico-social, a unidade estética geral continua capaz de desencadear evocações. As construções que se destinam às finalidades especificamente privadas, negam esses momentos de evocação com tendência estética; em geral, essas construções tendem, no limite de seus alcances, ao pseudo-estético. Para exemplificar esse caráter privativo das emoções, citemos o dormitório, onde o mais importante, naturalmente, é acomodar o sono, por isso, precisa atender a determinados princípios de ventilação, iluminação, organização espacial da cama e dos demais utensílios que devem auxiliar o ato de dormir. Claro que, neste caso, não há o interesse – sempre em princípio – de se acomodar espacialmente a mobília para funções, principalmente decorativas e de apoio visual; em última instância, a prioridade é do sono. O mesmo pode-se dizer da organização da cozinha, da sala e de demais cômodos da habitação. Caso haja algum objeto singular que se questione uma particularidade estética, como escreve Lukács (1967, v.4, p. 146), esse utensílio precisa ser destacado do uso prático imediato para ser exposto “em isolamento em um museu, para que se possa impor sua possível natureza estética.”

Essa diferença, entre a conformação espacial pública e a privada, já é satisfatória para apresentar o principal elemento comum entre a arquitetura e o artesanato artístico. Nos dois casos, o sujeito se depara com a realidade concreta mesma, não com sua refiguração; isto é, um prédio é de fato um edifício e, um conjunto de móveis, é efetivamente uma mobília. Em ambos os casos, independentemente da produção de refigurações estéticas ou pseudo-estéticas, trata-se de objetos realmente presentes na vida cotidiana, o que lhes garante a condição de satisfazer, conscientemente, um atendimento anteriormente planejado para o de uma necessidade do dia. Não se pode desprezar o fato de que, por exemplo, um armário, uma cadeira, uma mesa, ou mesmo uma panela, ainda que fora da esfera do gosto privado de seu possuidor, continuam como utensílios para atendimento a uma necessidade útil. Do mesmo modo, a utilização de um prédio como residência, loja comercial, ou como um restaurante, independem da criação espacial que carregue orientação estética.

No caso do artesanato artístico, não se trata, como na conformação arquitetônica, da criação do espaço propriamente dito. Naquele, o que se produz são objetos singulares que, geralmente, não são criados para ocupação de um espaço determinado especificamente para eles. A sua distribuição é disposta, até certo ponto casualmente, de modo que os acolha para atender uma finalidade prática. Disso se desprende que a universalidade aqui está enormemente diminuta; a missão social, por ser deslocada para a singularidade privada, fica comprometida em sentido estético. Por isso, o máximo que pode atingir, e quando muito, é uma conformação com uma tendência pseudo-estética.

Outra distinção é o fato de se tratar de objetos singulares. Como a arquitetura, lembrando, cria um grupo de reflexos desantropomórficos que, por sua estrutura de conformação espacial, transforma-se, em seguida, em antropomorfização, observa-se que no artesanato artístico, desaparece a necessidade puramente científica que há na arquitetura. Esse elemento desantropomorfizador puramente científico, como já debatido, é de suma importância para o desenvolvimento da conformação arquitetônica. Como escreve Lukács (1967, v.4, p. 147), no caso do artesanato artístico, “bastam, como linha geral de desenvolvimento, as generalizações e tendências desantropomorfizadoras que costumeiramente caracterizam o trabalho manual.” A luta da arquitetura para se alçar ao patamar estético reflete a própria luta histórica da humanidade, haja vista que a conformação espacial representa uma vitória do humano sobre a natureza. Esse é o motivo que justifica a mimese artística-visual-evocadora, presente na arquitetura: refletir a peleja da evolução social contra as forças naturais e seu equilíbrio estático que se converte no fundamento da arte arquitetônica. Aqui, a tarefa da mimese estética é transformar essas universalidades, que tem o desenvolvimento coletivo como um de seus princípios, em particularidades antropomorfizadoras. Não se pode esquecer que essa transformação se dá mediante a atividade do reflexo, ou seja, do modo como a consciência capta a realidade.

No artesanato artístico, contudo, também existe certa vitória sobre a natureza. Mesmo faltando o caráter de universalidade, opera-se aqui, indubitavelmente, uma conquista sobre o mundo natural. Tal sucesso, não obstante, em nada se compara com o caso da arquitetura, em que há, seguramente, uma vitória que decide o destino humano. Naquele tipo de artesanato, existe, como diariamente ocorre no cotidiano, uma entre tantas outras conquistas que faz a humanidade avançar. Claro, e isso não se nega, aqui também se produz um acento emocional; decididamente, essa acentuação não pode se comparar em dimensão de intensidade e extensividade ao que ocorre na arquitetura. Para que essa distinção ganhe em limpidez, é preciso adiantar que o caráter mais geral desse tipo de produção carrega uma dupla expressão: primeiro que, como princípio comum implícito em todo modo singular de manifestação, apresenta parentesco interno com particularidades infinitamente variadas; segundo, sua determinação dá-se em dialética com o histórico-socialmente determinado. Vejamos a formulação de Lukács (1967, v.4, p. 148), acerca de como se processa a problemática da conquista da natureza pelo artesanato artístico, sem, no entanto, desencadear o patamar puramente estético:

A alegria, o orgulho etc., pelas conquistas não chega ao phatos do social e geral, senão que segue sendo um elemento da vida cotidiana normal. Isto tem como consequência que a forma e o conteúdo dos afetos suscitados permaneçam no âmbito da personalidade singular privada, a qual é, sem dúvida sempre ao mesmo tempo, membro de um estamento, de uma classe, de uma nação etc.

Por todo esse conjunto de fatores, a finalidade do princípio organizador concreto dos produtos, criados por essa classe de objetos, será sempre a utilização pelo indivíduo em sua singularidade privada.

Depois de se debater o artesanato artístico, como adiantado, um segundo grupo importante de fenômenos a ser estudado, tendo a arquitetura como base, é a Jardinagem. Haja vista que o jardim nasce, assim como o meio arquitetônico, das necessidades vitais diretamente práticas. Como na arquitetura, na jardinagem também opera uma duplicação da mimese. A gênese estética do jardim tem como base a vitória do sujeito humano sobre a natureza. Esse fato essencial ocorre quando sentimentos de satisfação e prazer são desencadeados pela prática do uso, por exemplo, de produtos humanos sobre a matéria natural. Inicialmente, para o jardineiro, o que mais importa é conseguir uma melhor utilização orgânica do material que lhe é disponível, depois, paulatinamente, desprende-se a organização geométrica e os níveis distintos de conformação ao natural. Isto é, em primeiro termo, o praticante precisa garantir a vida da matéria orgânica, em seguida, sua preocupação se volta para dar forma a esse material. A dupla mimese tem nesse fato sua estrutura fundamental. O primeiro momento precisa ter como base o reflexo desantropomorfizador, pois tem como princípio garantir a vida das plantas, respeitar suas leis imanentes de nascimento, florescimento e desenvolvimento; o segundo momento, que registra a missão social estética da jardinagem, ergue-se sobre as necessidades sociais que a utilização do jardim faz despertar em forma de emoções antropomorfizadas em seus produtores.

Para que a exposição possa se desenvolver com clareza é preciso registrar que a jardinagem e a arquitetura partilham da seguinte ambiguidade: por um lado, a realidade objetiva tem caráter dominante nos dois casos e, por outro, ambas são incapazes de expressar negatividades. É impossível a um jardim desencadear emoções que não sejam positivas. Tais emoções, pela natureza do conteúdo aqui refigurado, apenas podem estar vinculadas a vivências afirmativas. Como explica o húngaro, não

vale para a realidade arquitetônica a básica indicação aristotélica de que o sujeito humano pode ter satisfação estética com algo que na vida é repulsivo. Na arquitetura, confirma Lukács (1967, v.4, p. 158): “a afirmação ou negação do conteúdo emocional desencadeado é afirmação ou negação direta e sem resíduo da coisa mesma, da realidade em questão tal como ela é”.

Não são só proximidades, no entanto, que partilham a jardinagem e a arquitetura. O fato desta ter como material de tratamento a matéria inorgânica, e aquela o material orgânico, produz também essenciais distinções. Por mais decisiva que seja para o desenvolvimento humano o registro de uma vitória sobre a matéria orgânica, essa conquista, porém, não pode ser comparada com o que ocorre na arquitetura, em que a vitória se consigna por meio de uma transformação radical. No jardim, o sujeito apenas pode decidir sobre escolhas adequadas acerca de determinadas espécies para certos ambientes, geminá-las, hibridizá-las, transplantá-las etc.; ao fim e ao cabo, as plantas seguem sendo individualidades orgânicas que apenas podem se desenvolver sob leis apropriadas naturalmente. Exatamente sobre essa manutenção das condições naturais, reside a antinomia fundamental do jardim.

Para seguir as orientações marxianas, de que os paradoxos se explicam na medida em que se esclarecem, é conveniente notar que, enquanto no meio arquitetônico se expressa, patentemente, a mão humana, a formação paisagística, pelo seu caráter orgânico, jamais pode conquistar um patamar de liberdade absoluta sobre a natureza. A jardinagem pode, porém, expressar-se como uma parte da arquitetura, de tal modo que o momento natural seja o dominante. Essa articulação existe quando os produtos criados naturalmente são dispostos de modo que orientam dignamente o entorno espacial, quando conduzem o apreciador a perceber o produzido, destacando e completando seus princípios internos. O resultado, nesse caso, é que uma paisagem criada pela mão humana abarca a edificação ao ponto de inseri-la em uma conexão natural – pense-se, por exemplo, no complexo palaciano de Alambra, em Granada, Espanha. O que mais importa destacar aqui, com Lukács (1967, v.4, p. 160), é que o “lugar do individual na particularidade estética da jardinagem não é da mesma natureza que na arquitetura”. Os objetos da jardinagem, por terem natureza orgânica, impedem que a existência individual desapareça por completo; haverá sempre a conservação de algum dado individual. A estrutura inorgânica da arquitetura, por sua vez, facilita o domínio absoluto da universalidade, de modo que a singularidade apenas existe esteticamente em função de sua conexão com a totalidade.

Lukács (1967, v.4), ao estudar a conformação da jardinagem arquitetônica, percebe que, pela missão social da conformação paisagística, manifestam-se nela profundas peculiaridades que expõem a sua fundamentação de princípio, a saber, a articulação entre o comum e o generalizável, onde, socialmente, não pode expor a mesma solidez apresentada pelo meio arquitetônico. Lukács (1967, v.4, p. 164) adverte que mesmo os jardins que são construídos sob inspiração da arquitetura, mostram simplesmente que a especificidade da missão social da jardinagem, transforma as categorias ônticas do jardim “em categorias estético-miméticas, sua universalidade e sua singularidade em particularidade estética, e, ao mesmo tempo, eleva as emoções suscitadas pelo todo a uma altura na qual podem ampliar-se e interiorizar-se até construir um ‘mundo’ do homem”. Esse ganho da jardinagem, quando em subordinação à arquitetura, acaba, em muitos casos, por expressar a carência do jardim em produzir, por si mesmo, a generalização social. Em uma expressão: a produção de um mundo próprio.

Como insiste o esteta, a jardinagem é mais lábil, ou seja, nela há, com mais intensidade, a tendência a um declínio ao meramente privado, uma vez que o jardim, por sua natureza vegetal, tem mais dificuldade de produzir uma homogeneidade esteticamente conformada que, pela ação da particularidade, articule totalidade relativa com a singularidade. Para Lukács (1967, v.4, p. 166), parece claro que aqui se trata da manifestação polarizada de um fenômeno unitário; isto é, “de uma mimese do intercâmbio da sociedade com a natureza a um nível no qual são problemáticas as possibilidades de penetrar essas formações miméticas com os princípios da antropomorfização estético-evocadora”. Essa desvantagem de se produzir no jardim um meio estético-evocador, tem raízes nas possibilidades de elaboração humana, bem como no próprio material a ser elaborado.⁶

Esses apontamentos já são suficientes para que se aponte para o fato de que a missão social da jardinagem sofreu, por força de sua natureza artística, uma inclinação para atender as necessidades

⁶ É preciso observar que o metabolismo da sociedade com a natureza – isso vale para todas as artes – é o campo de ação onde a subjetividade criadora encontra, na fase pré-artística, o peculiar mundo objetivo, cuja íntima articulação possibilita que se brote os germes da refiguração.

privadas. Na conformação que se cria por meio do jardim, a singularidade privada se alça ao primeiro plano. Como já debatido, as tendências que empurram esse meio para favorecer a individualidade privada, são as mesmas que operam sobre o meio arquitetônico. Uma diferença fundamental não pode ser escamoteada: nesta arte, a decadência se fez presente de modo paulatino, com agudização sob as crises do capitalismo, já a natureza da jardinagem possibilitou que sua missão social comprovasse a vitória imediata e completa do privativo sobre o universal. Pode-se ver que as contradições imanentes ao jardim se expressam com muita clareza, desde o início, como elemento da luta revolucionária da burguesia ascendente. Quando essa classe atinge o poder, a jardinagem se transforma em elo de demonstração da acomodação burguesa muito mais direta e imediatamente do que a arquitetura. Lamentavelmente, a conformação paisagística, por meio de sua capacidade de conformar a personalidade privada, demonstra, como nenhuma outra refiguração, como a burguesia inaugura seu estágio de ideologia decadente.

Como sintetiza Lukács (1967, v.4, p. 172):

Se já no período da Revolução Francesa, quando a luta por sua justificativa era ainda uma parte do programa revolucionário da classe burguesa, essas forças do privado, dissolutórias do estético, eram tão intensas, como se acaba de ver, compreende-se que, depois da vitória das formas de vida burguesas sobre as do absolutismo feudal, a força do privado, destrutora das formas, impuseram-se ainda mais energicamente.

Como argumenta o húngaro, ainda no século XVII, via-se o autêntico entusiasmo causado por um jardim, que ainda que fosse obra humana, era uma orientação do sujeito criador que, sobre as leis da natureza, ordenava o todo e as multiplicidades das partes, conformando a totalidade que, ao mesmo tempo, visibilizava o detalhe. São justamente, porém, essas tendências contrapostas, mais drásticas que em qualquer outra refiguração artística, que fazem da jardinagem um conforto visual privado.⁷ Com essa constatação, o autor quer destacar que as demandas do dia a dia possuem uma vontade peculiar de se impor que, geralmente, caminham atadas com a intenção de negar, de modo não menos apaixonado, o que reside no passado. Essa negação persiste de modo bem mais claro nas demais conformações do que na jardinagem, que, por força de suas contradições, melhor se adequou aos desejos da ideologia decadente da burguesia.

Isso pode se justificar melhor pelo fato de que as formações de natureza orgânica, a disposição de seus objetos naturais, mesmo que se inclinem a evocar algo aparentado com o campo estético, em essência não cria um mundo próprio que proponha uma tensão substantiva entre o sujeito humano e sua vida. Na jardinagem, a obra não se fecha em si como ocorre nas demais obras de arte. O que se vê, ao contrário, é uma atividade que, embora seja eficaz em seu mundo objetivo, o é para um sujeito humano privado, que, por esse caráter, fossiliza-se em uma objetividade privada.

Notas conclusivas

Como já alertou Marx e Engels (2007), as ideias da classe dominante são também, em todas as épocas, os pensamentos dominantes. Isto é, a classe que tem o poder material torna-se a potência que domina espiritualmente toda a sociedade. Isso implica dizer que a força ideológica do imperialismo capitalista, por ser decadente, influencia a arquitetura para a decadência. Tal ideologia somente pode exigir uma finalidade social que, em nome da sua classe dominante decadente adequa às necessidades humanas visuais de intenção autoconsciente, algo compatível com sua decadência. Em outros termos, as construções de espaços apenas podem refletir as tendências evolutivas do capitalismo. Por isso, como conclui Lukács (1967, v.4, p. 141): “todos os esforços orientados de algum modo a conseguir efeitos artísticos tem que se ocupar de questões secundárias (cor dos edifícios, suavização da desumanidade nas fachadas etc.), limitando-se a produzir algo que pelo menos seja agradável.”

A consequência do cenário de decadência é que o pensamento arquitetônico se limita, exclusivamente, a parte não artística de seu movimento, a saber, os elementos científico-desantropomorfizadores existentes no reflexo da realidade. O máximo que se consegue, em última instância, é um resultado que concentre uma utilização do espaço operado sobre elementos ótimo-

⁷ Não se pode desconsiderar a existência de inúmeras transições e distinções qualitativas entre cada caso dado. Em vez da rigidez metafísica, deve-se operar o princípio de se analisar cada questão perante suas condições histórico-sociais. Do mesmo modo, a existência de muitos parques, jardins, matas e paisagens ao redor do mundo, não anula o fato básico fundamental do papel assumido pela jardinagem após o apogeu da burguesia.

tecnológicos. Como, nesse caso, há uma imediata identificação com o reflexo desantropomórfico, cria-se obstáculos à refiguração artística, quando não se aniquila totalmente a conformação visual do espaço.

Naturalmente, as ideologias produzidas sob o capitalismo imperialista, em sua versão de aprofundar a decadência ideológica, apoiam e desenvolvem, como podem, as tendências que empurram a arte arquitetônica para a vulgaridade pomposa e subjetivista. Nas condições socioeconômicas e históricas do presente, portanto, não é possível à arquitetura romper com o fetiche da ideologia imperialista decadente.

O capitalismo imperialista, por sua natureza decadente, cria muitos obstáculos ao desenvolvimento da conformação espacial; aqui, apenas em situações excepcionais, há a possibilidade de refigurações estéticas. Nesse cenário, sem excluir as excepcionalidades, as habitações privadas erguem-se em atendimento a necessidades comerciais e tecnológicas. Os espaços internos são projetados para atender finalidades prático-imediatas, cuja orientação segue a última moda vigente que, por sua vez, é orientada pela ideologia de classe. Naturalmente, mas vale a pena registrar, o juízo de valor decadente da burguesia de plantão, muda na velocidade do gosto de cada ocasião. Disso se conclui que os espaços externos e internos, bem como sua mobília e utensílios, não têm como assumir um caráter visual conformado ao humano. Sob essa estrutura decadente, o artesanato artístico, que teria como tarefa a eleição, ordenação e instalação espacial dos objetos em espaços internos, fica submetido a pontos de vistas privativos, pois, como argumenta Lukács (1967, v.4, p. 154), o que deseja cada sujeito singular é “instalar sua vida privada, individual, tão prática, útil, agradável e comodamente como lhe seja possível.”

O resultado dessa problemática (sua vitória ou derrota) não se inclina para o estético. Por um lado, a resultante apresenta-se com finalidades puramente práticas, com base em dados técnico-objetivistas; por outro, a consequência é meramente pessoal-subjetivista. Mesmo que não se exclua a articulação entre esses dois resultados, os objetos conseguidos convertem-se, portanto, em membro de uma totalidade que tem fundamento orientado sob as condições e costumes de determinada personalidade privada. A unidade emocional que esse processo produz, ou seja, o conteúdo emocional que assim se desdobra, advém de uma singularidade pessoal privada. Não irradia a objetivação estética criadora de mundo como se cria na conformação espacial estético-arquitetônica, em que a missão social se cumpre em decorrência da legalidade estrutural de sua mimese. Isso acontece porque os momentos da singularidade privada são superados e em seu lugar aparece, de modo conservado e em forma mais pura e concreta possível, o que é comum histórico-socialmente ao humano.

Sobre a missão social da jardinagem, o autor húngaro considera que ela se dissolve com muita força, principalmente quando se considera a eficácia do princípio do estado de ânimo social em relação à natureza. Após o século XIX, o ânimo social em relação ao meio natural transforma-se completamente; este estado passa a assumir uma posição de passividade. Quando se põe em plano secundário as determinações objetivas do jardim, substituindo-a por uma tonalidade direta e puramente subjetiva, força-se que as categorias estéticas presentes contraditoriamente na jardinagem se autodissolvam, convertendo-se, por sua vez, em fundamento do estado de ânimo que se erige após o início da decadência ideológica burguesa.

Referências

- ABREU e Lima, Felipe de A. Ética e estética nas artes, arquitetura e urbanismo contemporâneos: uma crítica realista. *Pós*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), v. 28, p. 158-181, 2010.
- CHILDE, Gordon . *A evolução cultural do homem*. Ed. C. A Watts & Co., Ltd, Londres, 1965. Tradução para o português de Waltensir Dutra, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1986.
- DUAYER, Juarez Torres. *Lukács e a arquitetura*. Niterói: EdUFF, 2008.
- LENINE e parceiros. Mais além. In: _____ e Susana, Marcos. *Olho de Peixe*. Velas Produções: Rio de Janeiro, 1993.
- LUKÁCS, George. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. v.1. Ed. Hermann Luchterhand GmbH, Berlim, 1963. Traducción para el español de Manuel Sacristán, Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.
- _____. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. v.2. Ed. Hermann Luchterhand GmbH, Berlim, 1963.

Tardución para el español de Manuel Sacristán, Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.

_____. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. v.3. Ed. Hermann Luchterhand GmbH, Berlim, 1963.

Tardución para el español de Manuel Sacristán, Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967.

_____. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. v.4. Ed. Hermann Luchterhand GmbH, Berlim, 1963.

Tradución para el español de Manuel Sacristán, Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich (1945-1946). *A ideologia alemã*. Ed. New-Marx-Engels Werke, Berlin, 1969. Tradução para o português de Rubens Enderle, Nélcio Schneider e Luciano Cavini Martorano, São Paulo: Boitempo, 2007.

PASCUAL ALBARRACÍN, Esther y BUGALLO SIEGEL, Francisco José (2009): Arqueoastronomía: Stonehenge. In: *Archivo Digital Universidad Politécnica de Madrid (UPM)*. Disponível em <http://oa.upm.es/5370/>. Acesso efetuado em 10 de janeiro de 2019.

THIESEN, José Rodolfo Pacheco. *Trabalho, estética, arquitetura: a contribuição de Gyorgy Lukács para um estudo crítico sobre a responsabilidade social do arquiteto*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura, Urbanismo e Tecnologia) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2015.

Recebido em 30-03-2021

Aprovado em 07-06-2021