



A DÍADE SUBJETIVIDADE/OBJETIVIDADE NA ARTE

Antônio da Silva Câmara¹
Bruno Evangelista da Silva²

Resumo: O presente artigo analisa contribuições da Teoria Crítica para a compreensão da relação sujeito/objeto na arte. Partimos de proposições hegelianas sobre sujeito/objeto na arte, em seguida situamos a reformulação dessa perspectiva por Lukács e, por fim, verificamos como Adorno e Marcuse apresentam pontos de contato e afastamento em relação ao papel da arte como reconciliadora do particular com o universal através da mediação do sujeito criador (o artista).

Palavras-chave: Arte – Subjetividade – Objetividade.

Abstract: The present article examines contributions of critical theory for understanding the relationship between subject and object in art. Our starting point is the proposition of Hegel on the subject-object relationship, then we place the reformulation of this perspective by Lukács, and finally verified as Adorno and Marcuse have points of contact and departure from the role of art as reconciling the particular with the universal through the mediation of the subject creator (the artist).

Keywords: Art – Subjectivity – Objectivity.

1

Nas discussões de Hegel sobre a estética, especialmente no capítulo relativo ao artista – objeto da nossa análise -, o autor procura se ater às questões gerais que envolvem o sujeito criador e o material do qual o produto estético se faz brotar, levantando elementos substanciais que permitem ao artista provocar a sensibilidade do apreciador da arte.

Segundo o autor, a obra de arte exige a subjetividade criadora do artista, subordinada a critérios de objetividade:

Mas a obra de arte, como produto do espírito, exige uma atividade subjetiva criadora que faz dela um objeto de intuição para os outros e um apelo à sensibilidade alheia. É a imaginação do artista que constitui esta atividade subjetiva criadora. [...] (HEGEL, 1996, p. 315).

¹ Dr. em Sociologia, Universidade Paris 7. Professor Associado II do Departamento de Sociologia da UFBA. E-mail: adscamara@yahoo.com.br.

² Bacharelado em Ciências Sociais (UFBA). E-mail: brunoevangelistas@hotmail.com.



Nesse sentido, a produção artística centra-se na realização de um produto da imaginação criadora, cuja materialidade – sensível ao apreciador - só é possível através do amadurecimento da subjetividade criadora. Em princípio, a análise parece convergir para a primazia do sujeito na atividade artística, sobretudo quando a ênfase à produção artística é dirigida à interioridade subjetiva. No entanto, Hegel considera alguns critérios como básicos para o alcance da plenitude da atividade artística, de modo a comprometer a prevalência da subjetividade, tais como a definição de gênio artístico, a objetividade da atividade criadora e, por fim, o caráter da verdadeira originalidade. Quanto ao gênio, o autor considera que é necessário definir com precisão o termo na medida em que este não se aplicaria apenas ao artista. Aliam-se à noção de gênio as categorias da imaginação e da inspiração, a primeira vista como “a faculdade artística mais importante”. Para diferenciar a imaginação criadora da sua forma geral, Hegel a denomina de fantasia. O gênio, aqui, não aparece como pura qualidade natural do artista. Segundo Hegel, o gênio é a capacidade subjetiva de criação, “o poder geral da criação artística”. Só essa força mobilizadora e consciente poderia fazer o talento ultrapassar os limites da convenção. Portanto, o talento, como predisposição para a aquisição de certo conhecimento ou habilidade artística, seria limitado sem o gênio. Hegel aceita o gênio e o talento como predisposição, em grande medida natural, quando aplicados à arte, isso não implicaria, no entanto, a ausência da necessidade de longos estudos com vista à apropriação do material sensível. Com efeito, a fantasia possibilitada pela imaginação, deve se apropriar necessariamente dos atributos da realidade para a construção artística, uma vez que a imaginação não é uma categoria passiva que retire do mundo a potencialidade de interferir decisivamente no exercício artístico.

2

Não deverá, pois, o artista entregar-se desde o início às suas concepções pessoais, e antes lhe cabe abandonar a região incolor do chamado ideal para se embeber de realidade. Arte ou poesia que comecem no ideal são sempre suspeitas, pois o artista deve inspirar-se não no reservatório das abstrações gerais, mas na vida; é que a missão da arte não é exprimir pensamentos, como a filosofia, mas formas exteriores e reais. (HEGEL, 1996, p. 317).

O mundo interior dos homens, a partir da expressão das paixões da alma – retomada sob a perspectiva da psicanálise por Marcuse – está intrinsecamente ligado, portanto, ao seu conhecimento das formas exteriores. Hegel, nesse sentido, articula elementos fundamentais no tocante ao movimento dialético da relação sujeito e objeto, contribuindo efetivamente para as construções teóricas dos



frankfurtianos. O elemento da representação emerge para fundamentar em definitivo a relação dessas categorias na produção artística e o seu potencial de originalidade, delimitando a forma pela qual o sujeito criador constrói uma identidade com o objeto, na medida em que extrai o seu verdadeiro conteúdo, a sua essência, eliminando a reprodução vulgar e prosaica do seu exterior.

Se assim deve ser, na verdade, a objetividade de um artista, conclui-se que a representação é o produto da sua inspiração, pois, ele se identifica com o objeto, e é da sua alma, da sua fantasia, da sua vida interior, em suma, que extrai os elementos para a sua encarnação numa obra de arte. (HEGEL, 1996, p. 326-327).

A síntese do Idealismo, no entanto, corresponde à fonte de maiores questionamentos da Teoria Crítica – sobretudo em Adorno –, visto que a dialética hegeliana se encerra numa obra na qual o espírito se acomoda na própria racionalidade, de forma que o material artístico só se realiza em sua plenitude através da capacidade do gênio de transformar, pelo espírito, os fins que o sujeito consciente propugna. Dessa forma, a categoria que caminha de maneira paralela ao gênio é a inspiração, sob a qual a imaginação e a sensibilidade fornecem a matéria definitiva de produção da obra no compasso do encerramento do movimento para si do espírito. Lukács, em contraposição a essa concepção de Hegel, partindo da perspectiva materialista de compreensão do trabalho artístico, discute a díade sujeito/objeto a partir de um equilíbrio que é superado até a supressão da subjetividade no sentido de não comprometer as determinações essenciais do objeto. Toma, assim, o caminho inverso ao da proposição idealista de Hegel para exprimir a síntese da dialética que concebe a obra artística. Isso não enfraquece, contudo, a força da sua proposição, que sustenta a proporcionalidade da subjetividade do artista com a objetividade do mundo.

Para Lukács, a criação artística provém do desvelamento do núcleo da vida e da crítica da vida por um sujeito que está imerso num objeto apropriado na obra como reflexo da realidade. Nesse sentido, sujeito e objeto estão vinculados de tal forma, que o desvio ideológico de uma classe pode comprometer a autonomia estética, hipertrofiando a subjetividade ou a objetividade.

En varios estudios he intentado mostrar que la caída ideológica de una clase, lo que llamamos el decadentismo, suele manifestarse del modo más cargado en una perturbación de la relación sujeto-objeto, y precisamente como aparición,



frecuentemente simultánea, de un falso subjetivismo y un objetivismo no menos falso. (LUKÁCS, 1966, p. 465).

Assim, o indivíduo lukacsiano aparece de forma determinada, sofrendo influências da própria organização social e de sua situação de classe. O sujeito criador de Hegel que se relaciona com o material sensível por um lado, e por outro, com o próprio espírito abstrato, em Lukács, é mediado pelas contradições sociais e, sobretudo, por seus compromissos de classe. A ideologia, como forma de expressão de interesses determinados, aparece, assim, como elemento da própria subjetividade do artista. O que garantirá a objetividade, portanto, será a capacidade do artista de superar entraves postos por sua própria condição de vida.

A eventual fetichização do trabalho artístico desmonta – pela subjetividade ou pela objetividade – a riqueza das relações construídas na obra de arte, cujo fundamento permite exatamente a captação de um objeto na sua plenitude por um sujeito organizador dessa objetividade extraída do mundo. Logo, observa-se um jogo no qual a obra de arte é o produto final, como resultado do equilíbrio entre a subjetividade criadora e o mundo como objeto dessa criação. A essa relação inequívoca entre o sujeito e o objeto na obra de arte, na qual alguns parâmetros são conhecidos e reconhecidos numa obra autêntica, a saber, a profundidade, a riqueza, a universalidade e o poder evocador de um trabalho artístico, Lukács denomina de reflexo estético.

A dialética do reflexo estético descarta uma subjetividade pura. A autonomia do sujeito em produzir uma obra de acordo com as intencionalidades da consciência resulta numa obra desprovida de reflexão, mas não significa rebaixar o seu papel, tampouco nega o fato de que o sujeito interpela decisivamente através da qualidade do reflexo estético. Lukács, quando pretende estabelecer a posição do sujeito na produção artística em conformidade com a articulação objetiva, implicitamente, procura defender o materialismo dialético das acusações de cerceamento da atividade criadora do sujeito, criticando, por outro lado, as considerações que subjetivizam completamente a obra artística.

Pero si, en cambio, el hombre es social por su esencia 'ontológica', entonces esa existencia como 'átomo' no pasa de imaginaria, es internamente falsa, contradice su propia base objetiva, y esa discrepancia no puede durar indefinidamente sin dañar seriamente al sujeto como tal (LUKÁCS, 1966, p. 475).



No entanto, como acima foi apontado, Lukács assume a posição estética de que a síntese da obra de arte impõe a superação gradual da subjetividade até a sua plena desapareção, tendo em vista a conservação da riqueza de determinações do objeto. Ou seja, procura defender o resultado da produção artística no âmbito da própria materialidade das relações, tendo a subjetividade o papel de instrumento do exercício artístico, para cujo fim a objetividade se sobrepõe.

Adorno compartilha das proposições fundamentais de Lukács no que concerne à relação de reciprocidade de produção artística do sujeito com o universal. No entanto, desconstrói a perspectiva presente em Hegel e em Lukács de finitude das relações numa dialética cuja síntese encerra o material artístico numa categoria, acreditando numa tensão permanente que deve permear o sujeito artístico das determinações objetivas. Por outro lado, Adorno afasta-se, também, da possibilidade de a arte recuperar a universalidade, não como impossibilidade ontológica, mas como situação concreta da arte subordinada às leis da mercadoria.

Desse modo, a arte que tem a pretensão da harmonia e do equilíbrio está fadada à perda de especificidade em virtude do comprometimento com o mundo administrado, pautado em contradições, de forma que a legitimidade de aparelhos repressores conscientes e do inconsciente produz uma arte vazia de determinações, impossibilitando a sua autonomia em relação ao mundo empírico. Em contrapartida, a arte que reivindica autonomia possui em seu cerne a dissonância como elemento espiritual que intensifica a sublimação de instâncias de prazer e desejo, libertando o material artístico da força repressora do superego. Adorno, nesse sentido, concede à arte autônoma uma mediação subjetiva capaz de criar livremente dentro das possibilidades oferecidas na objetividade, visto que ambas atuam reciprocamente para a produção do material artístico.

A parte subjectiva na obra de arte é em si mesma um fragmento de objectividade. Sem dúvida, o momento mimético inalienável na arte é, segundo a sua substância, um universal, que, no entanto, só é possível atingir através da idiosincrasia indissolúvel do sujeito individual. Se a arte em si é no mais íntimo de si mesma um comportamento, então não deve isolar-se da expressão e esta não existe sem sujeito (ADORNO, 2008, p. 71).

A arte é a expressão objetiva do mundo que necessita, fundamentalmente, de um sujeito que faz emergir todas as suas emoções miméticas. O comportamento mimético conduz o sujeito à atividade artística, na qual a expressão é um conteúdo passível de exploração das mais profundas emoções



humanas. Aqui, Adorno encontra-se mais próximo de Lukács, mesmo não aceitando a teoria do reflexo, e crítico de Hegel, que não aceitava que a arte tivesse um princípio de imitação. Segundo Adorno, o idealismo hegeliano seria o responsável por essa rejeição da mimese e, ao assim fazer, a arte espiritualiza-se plenamente e afasta-se do seu próprio conteúdo sensível. Ou seja, ao contrário de Marcuse, que isola toda uma gama de subjetividades da apreensão do mundo, Adorno preconiza a representação subjetiva das emoções como forma mediatizada do objeto. Logo, a relação que envolve o particular e o universal é um híbrido de constantes manifestações artísticas.

Mas isso não significa que a relação sujeito-objeto se configura pelo primado da identidade. Associar as duas categorias harmonicamente implica descaracterizar a perspectiva de tensão constante entre o homem e o mundo. A dialética que permite que ambos se constituam como parte dos mesmos momentos, nega a correspondência imediata, de tal forma que o equilíbrio aparece com certa debilidade. A consideração, portanto, de que a atividade artística é a expressão subjetiva que imprime a objetividade é acompanhada do aforismo de que o equilíbrio entre o sujeito e o objeto é precário numa relação não idêntica.

6

Mas a reciprocidade de sujeito e objecto na obra, que não pode ser nenhuma identidade, mantém-se num equilíbrio precário. O processo subjectivo de produção é, segundo o seu aspecto privado, indiferente. Mas possui também um lado objectivo como condição para que se realize a legalidade imanente. O sujeito acede na arte ao que é seu como trabalho, não como comunicação. A obra de arte deve ambicionar o equilíbrio sem de todo o dominar: eis um aspecto do carácter de aparência estético (ADORNO, 2008, p. 253).

Adorno, assim como Lukács, considera a qualidade estética e a autonomia das obras como a resultante da relação mediata do sujeito com o objeto. O isolamento da subjetividade nas obras de arte não garante essa qualidade, dependendo inevitavelmente da sua objetivização. Contudo, acredita que tanto as proposições de Lukács quanto a de Hegel, levariam a uma unilateralidade, quanto à materialização da atividade humana, fosse à subjetividade em (Hegel), ou à objetividade (Lukács). A própria análise de Adorno é unilateral, na medida em que todos os momentos da subjetividade são postos por Hegel como subordinados à objetividade; o que, a nosso ver, é limitado na sua Estética é a acentuação da racionalidade, como já destacada pelo próprio Adorno. Na dialética negativa de Adorno (ADORNO, 2009), o carácter dissonante das categorias estéticas é permanente e insolúvel, alijando do seu interior quaisquer perspectivas do fim em si mesmo.



Marcuse endossa a preocupação de Adorno e dos teóricos proeminentes da Teoria Crítica, ao evidenciar o caráter distintivo da arte em relação ao mundo empírico, na medida em que estabelece a perspectiva da “dimensão estética”, e ao denunciar o uso afirmativo da arte pela cultura burguesa (MARCUSE, 1997). No entanto, a sua construção teórica é peculiar em decorrência da introjeção explícita e profunda da psicanálise na compreensão das manifestações artísticas, desdobrando-se na prevalência de uma análise de porte subjetivista (MARCUSE, 1973). É bem verdade que Adorno também utiliza a psicanálise como um dos sustentáculos da sua teoria estética, mas a sua discussão não abala a análise de cunho material da atividade artística. Marcuse, por sua vez, critica justamente a tradição dos estetas marxistas ortodoxos em privilegiar uma análise objetivista da arte, dotando o material artístico de uma função política e de um potencial político. No entanto, é necessário assinalar que a perspectiva de Marcuse quanto à arte e à cultura sofre alterações significativas. No texto publicado em 1937, ele considerava que o aspecto abstrato da arte era fruto da própria dominação burguesa, que negaria à cultura e à arte aspectos utilitários, nelas se encontraria abrigo para categorias sublimes como o bom e o belo, varridos das relações cotidianas pela troca de mercadorias. Já no pós-guerra, ele verá a arte como ferramenta revolucionária, capaz de negar o caráter abstrato que lhe teria sido emprestado pela burguesia e com potencialidade de retornar ao mundo como técnica, tornando-se uma contracultura. Apenas na década de 1960 ele assumirá uma posição de defesa da arte pela arte contra o objetivismo.

7

Nesse terceiro momento, ele criticará o marxismo vulgar e a sua construção de esquemas rígidos de compreensão objetiva do mundo. Esse materialismo teria abandonado a subjetividade como um aspecto fundamental da construção artística. Logo, ao contrário de Adorno, o autor em questão preteriu a dialeticidade presente na relação sujeito-objeto, em favor da sobreposição da construção artística do sujeito diante do mundo.

Nesse sentido, Marcuse trabalha com as forças não materiais que implicam diretamente a atividade artística. Desconstrói a ortodoxia marxista, que interpreta correntemente aspectos da interioridade subjetiva como noções essencialmente burguesas, acusando-a de não separar o sujeito da sua obra. Ou seja, denuncia os ortodoxos de não superarem visões dicotômicas, uma vez que o sujeito presente no mundo é diferente de uma obra que possui autonomia em relação ao mundo. Marcuse garante a especificidade da arte em relação ao sujeito criador e ao mundo, mas separa os aspectos subjetivos de construção artística da objetividade.



A subjectividade dos indivíduos, a sua própria consciência e inconsciência tendem a ser dissolvidas na consciência de classe. Assim, é minimizado um importante pré-requisito da revolução, nomeadamente, o facto de que a necessidade de mudança radical se deve basear na subjectividade dos próprios indivíduos, na sua inteligência e nas suas paixões, nos seus impulsos e nos seus objectivos. (MARCUSE, 1986, p.17).

Marcuse, desta forma, leva a cabo a defesa da subjectividade na produção artística, apresentando elementos inequívocos de construção artística, a saber, a evocação do subconsciente, a exteriorização das emoções e o movimento da imaginação. A sublimação desses princípios daria o carácter emancipador da obra de arte, tal como Hegel apontara, destruindo a objectividade reificada da mesma forma que introduziria o renascimento de uma subjectividade rebelde. Na própria dimensão estética com que a arte contribuiria para a luta de libertação - conforme o espírito de liberdade expresso no sujeito-, produziria no âmbito de sua forma uma força dissidente.

A realidade do ser humano tomado individualmente torna-se o centro das preocupações de Marcuse. Questões elementares que afetam o íntimo do sujeito são trabalhadas como categorias que interferem substancialmente no exercício artístico. Assim, as categorias do prazer e do desejo transcendem instâncias cerceadoras do mundo inconsciente para uma produção artística que passa a ter o cunho político dentro das suas dimensões. A total objetivização incitada pelo marxismo ortodoxo é um exemplo de influências extraestéticas chamadas de devastadoras para a atividade artística. Segundo o autor, a liberdade do sujeito pode conduzir tanto à reconciliação da arte, como a um papel de negação criadora. Essa ambiguidade que permeia a obra de arte apresenta uma parcial conformidade com a dialética negativa de Adorno, pois admite um polo positivo que já não seria possível de ser realizado segundo a tese adorniana.

A tese que eu defendo é a seguinte: as qualidades radicais da arte, ou seja, a sua acusação da realidade estabelecida e a sua invocação da bela imagem (*schoner schein*) da libertação baseiam-se precisamente nas dimensões em que a arte transcende a sua determinação social e se emancipa a partir do universo real do discurso e do comportamento, preservando, no entanto, a sua presença esmagadora. (...). Esta experiência culmina em situações extremas (do amor e da morte, da culpa e do fracasso, mas também da alegria, da felicidade e da realização) que explodem na realidade existente em nome de uma verdade normalmente negada ou mesmo ignorada. (MARCUSE, 1986, p.20).



As proposições de Marcuse, em certo sentido, assemelham-se aos elementos discutidos por Hegel, no que concerne à compreensão dos aspectos mais íntimos dos sentidos, influenciando significativamente a produção de uma autêntica obra de arte. Marcuse explora categorias fundamentais da psicanálise como propulsoras de uma enriquecedora atividade artística, incorrendo num subjetivismo criticado por Adorno. Este, por seu turno, não trabalha com a teoria do inconsciente como um fim para a análise estética, utilizando-a apenas como um dos instrumentos de análise da realidade. Deste modo, a relação sujeito-objeto é dialeticamente tratada como indissociável e - pela falta da imediata identidade - tensa, na medida em que as condições objetivas influenciam e confrontam o sujeito pertencente e questionador desse mundo.

Observações finais

A temática tratada neste ensaio, fruto de discussões no âmbito da pesquisa em Sociologia da Arte, a da relação sujeito/objeto na criação artística, retoma a discussão clássica posta por Hegel que identificava no gênio criador um elemento fundamental para a realização estética do belo, crendo na possibilidade de a arte ser capaz de reconciliar o indivíduo com o universal. Em seguida, vimos como este princípio emerge em Lukács, como a preocupação de relacionar a subjetividade e a capacidade criadora do artista com a objetividade da própria arte na teoria do reflexo. O sujeito criador reaparecerá em Adorno, como impossibilitado de reconciliar o indivíduo com o todo, agora transferindo o todo espiritual de Hegel para a própria sociedade burguesa. Adorno, pretendendo não subordinar-se a projetos de totalidade exterior à arte, defende que o que subsiste é um todo reificado, logo a arte não pode almejar reproduzi-lo. Por isso, busca reinterpretar a universalidade na negação contida na própria obra de arte. Por fim, vimos como Marcuse se aproxima e se afasta de Adorno em relação à tensão do sujeito/objeto, sendo mais coerente com o princípio clássico que via a subjetividade artística como organizadora da reconciliação do sujeito com a totalidade, ainda que essa apareça como algo utópico, que estaria por vir.

A posição de Adorno paira ao longo do texto, talvez, como a mais próxima da crise da arte no mundo contemporâneo. No entanto, parece-nos que a sua postura de radicalização quanto à forma e ao conteúdo da obra de arte, que deveria se furta ao mundo administrado, coerente com sua Dialética Negativa, não apresenta potencialidade para compreender o próprio futuro da arte e da sociedade na qual ela se encontra inserida. Neste aspecto, parece-nos que Lukács e mesmo Marcuse apresentam



potencialidade utópica (elemento efetivo da própria obra de arte), que permite entender a fragmentação aparente e a sua superação.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. *A dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

HEGEL, G.W.F. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LUKÁCS, Georg. *Estética I: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona – Mex: Grijalbo, 1966. vol. 2.

MARCUSE, Herbert. “A conquista da consciência infeliz: dessublimação repressiva”. In: *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973. p. 69-91.

MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. Sobre o caráter afirmativo da cultura. In: *Cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 89-136.