

CAPÍTULO 1

ESTÉTICA E CULTURA ARTÍSTICA

Apontamentos sobre arte e formação humana*

Ronaldo Rosas Reis

Introdução

Quero inicialmente agradecer aos organizadores da **VIII Jornada de Educação de Jovens e Adultos Trabalhadores** pelo convite para escrever esse artigo sobre Estética e Arte, dois temas fundamentais na formação humana. Cada um deles já é, isoladamente, muito amplo e complexo para ser desenvolvido no tempo/espço que temos, por isso tentarei circunscrevê-los metodologicamente ao âmbito da cultura artística ocidental, integrado à problemática da produção e reprodução da vida social. Nesse sentido, devemos abordar predominantemente as artes plásticas de modo a analisar como essa realização cultural está historicamente integrada à práxis social dos nossos antepassados e a nossa própria na atualidade. O que buscamos é objetivar a economia política e a ideologia dessa práxis como sendo os aspectos estruturantes que dão sentido à necessidade ontológica de os indivíduos, coletivamente, tomarem consciência do que são e para quem o são. Portanto, o ponto de vista do nosso método de análise é a ontologia crítica nos termos indicados originariamente por Marx e Engels, e posteriormente desenvolvido pelo filósofo húngaro György Lukács. A título de esclarecimento inicial, tal perspectiva toma o estudo da atividade humana como a busca dos “[...] nexos ontológicos internos à categoria trabalho – categoria fundante e mediadora – constituinte da forma prototípica da prática humana.” (STEMMER; TORRIGLIA, 2003, p. 1).

O presente trabalho está referenciado teoricamente em três obras fundadoras do pensamento estético moderno: os **Manuscritos econômico-filosóficos** (MARX, 2004), **A ideologia alemã** (MARX-ENGELS, 2002) e a **Estética** (LUKÁCS, 1962)¹. Mas não apenas nestas obras, posto que outros trabalhos foram consultados, sobretudo no campo da história da arte, tais como a **História social da literatura e da arte** (HAUSER, 1972) e

*DOI – 10.29388/978-65-81417-74-1-0-f.19-36

¹ Escrita em Budapeste na década de 1950, o que deveria ser o primeiro volume da obra foi publicada na íntegra, em volume único, na Alemanha em 1962. Nesse mesmo ano, na Espanha e no México, a tradução para o idioma espanhol foi dividida em quatro volumes, os quais foram publicados até 1973.

Arte moderna (ARGAN, 1993). Para sistematizar a nossa abordagem e organizar a exposição, dividimos o texto em dois apontamentos complementados por algumas palavras finais. No primeiro apontamento falamos sobre a arte do trabalho colocando em destaque a categoria marxiana-lukacsiana da mimese. No segundo apontamento, examinamos a fruição e o aprendizado estético tendo como roteiro de estudo a análise de Lukács (1973) sobre a pintura. Antecipo aqui as minhas desculpas para o caso de algumas passagens apresentarem cortes abruptos ou saltos na transição do sequenciamento, ao modo das histórias em quadrinhos ou do cinema². Por fim, é preciso reconhecer que, de todo modo, o esforço de tornar o nosso estudo mais conciso e menos complexo num breve texto como esse não foi suficiente. A estética como campo de estudo está a exigir muito mais tempo e páginas do que habitualmente dispomos. Tentando me redimir, ofereço nas palavras finais algumas sugestões comentadas de leituras auxiliares ao entendimento do tema.

Prancha 1 – Hominídeos c. de 300 mil anos



Fonte:

<http://www2.assis.unesp.br/darwinnobrasil/humanev2a.htm>

A arte do trabalho e a mimese

Marx, em 1844, descreveria nos *Manuscritos econômico-filosóficos* (2004) – também conhecido como *Manuscritos de Paris* – os aspectos que cercam o papel dos sentidos na formação da nossa espécie. Importante ressaltar que ele se refere não apenas aos nossos sentidos elementares, a visão, a audição, o tato, o olfato e o paladar, mas também aos nossos sentimentos mais profundos, como a paixão, a ira, a alegria e a melancolia etc. Marx antecipa ainda no texto a importância de os indivíduos desenvolverem uma consciência teórica dos seus sentidos, algo como tentarmos encontrar respostas para múltiplas

² Sobre esse assunto recomendo a interessante dissertação de mestrado de Guilherme Balestiero da Silva, *Leitura da história em quadrinhos Trinity por licenciandos em química: exercício da argumentação e da sensibilidade moral por meio de questões sociocientíficas*, defendida em 2019 na Universidade de São Paulo nos Institutos de Física, de Química e da Faculdade de Educação.

perguntas que inconscientemente fazemos a nós próprios sempre que somos tomados pelo sentimento de empatia³. Destaco algumas dessas perguntas: O que é? Por que ele me afeta? Qual é o seu sentido? Que sentido posso dar para ele? Em geral não temos respostas imediatas para essas perguntas, e, se quisermos encontrá-las, o nosso esforço terá de percorrer metaforicamente o mesmo caminho trilhado pelos nossos antepassados humanos mais longínquos.

Dentre a infinidade de espécies vivas habitando a terra há milhões de anos, o aparecimento de grupos de hominídeos africanos, europeus e asiáticos constituiu, há aproximadamente 300 mil anos, um momento absolutamente casual, um “milagre do acaso” como diria Lukács (Prancha 1). Foram esses diversos grupos que deram origem ao homem tal como o concebemos hoje. Esses grupos evoluíram com mãos no lugar das patas dianteiras, tendo o polegar em oposição ao indicador, permitindo movimentos como pegar, apertar, socar e torcer coisas.

As mãos – bem como seus braços – foram as primeiras ferramentas utilizadas pelo homem (Prancha 2). Nesse momento ainda não haviam desenvolvido uma ferramenta específica para cada finalidade. Gordon Childe (1966) destaca que um longo processo de

Prancha 2 – Polegar opositivo ao indicador e alguns dos movimentos básicos: arrancar, socar, segurar



Fonte: @Can Stock Photo – csp1215216

observação, seleção e classificação levaria alguns grupos, como o do Homem de Pequim, a recolher pedaços de pedras e outros materiais, como galhos de árvore, fosse para utilizá-los aumentando a potência da força das suas mãos e braços com a finalidade de quebrar alguma coisa (nozes, o crânio de um inimigo ou de um animal), ou como extensão delas a fim de colher frutos localizados nos lugares mais altos de uma árvore. Esse período coletor

³ Empatia ou endopatia (*Einfühlung*) é a atração ou mesmo a repulsa que sentimos por um determinado objeto, um artefato qualquer, por outra pessoa, por um animal, por uma situação com a qual de um modo estranho nos identificamos etc. Na filosofia, de forma sintética, são “projeções afetivas” e “projeções sentimentais” de natureza emotiva de um ser humano em uma realidade alheia a um dado sujeito. Utilizado com frequência nos estudos artísticos, o conceito de empatia tem, todavia, um alcance bem maior, sendo central na história da estética. Sobre esse assunto ver MORA, J. F. (2001).

no qual a mimetização se dava pela adaptação dos objetos às necessidades decorrentes do trabalho (caça, pesca, guerra, coleta etc.) duraria cerca de 250 mil anos. Concorreu para isso o fato de estarem capacitados por um delicadíssimo sistema nervoso e cérebro pensante a controlar os seus movimentos em adequação precisa com os sentidos objetivos: a visão, a audição, o tato, o olfato e o paladar. Todo esse metabolismo mediatizado pelo trabalho fazia desses indivíduos uma espécie privilegiada por antecipar mentalmente os resultados das suas ações, portanto capacitada a projetar um télos, um sentido objetivo, um por teleológico, para a sua vida e a da sua espécie.

Os grupos de hominídeos pré-históricos que viveram por volta de 50 mil anos atrás eram nômades, não tinham ferramentas de cultivo nem armas de caça. Coletavam frutas e folhas e dependiam frequentemente de encontrar pescados e animais mortos ou feridos para se alimentarem. Alguns desses grupos aprenderam a imitar os animais vivos atraindo-os para as armadilhas que preparavam. Aprenderam a imitar os silvos e piados dos pássaros, os uivos e urros dos animais, a arrancar com as mãos a pele dos animais mortos e vestindo-a e besuntando o próprio corpo com a gordura deles. Fazendo mímica superavam a escassez de alimento e a fome nos períodos mais difíceis. Tempos depois a mímica corporal do homem evoluiria para a imitação dos objetos inanimados (Prancha 3).

Prancha 3 – A gênese da ferramenta: machados de pedra lascada c. 15 mil anos a.C



Fonte: <https://pt.slideshare.net/>

Os primeiros indícios de pedras, ossos e outros objetos selecionados e classificados, e artificialmente lapidados datados dessa época atestam que há cerca de 15 mil anos a.C. se deu o início do período que denominamos de Idade da Pedra Lascada ou Paleolítico. Pedras pesadas para quebrar a cabeça e os ossos dos animais e inimigos, pedras serrilhadas para rasgar a pele da caça ou da pesca, pedras e gravetos finos para furar, varas compridas para colher frutos localizados nos lugares mais altos de uma árvore, cabos amarrados às

pedras para aumentar a velocidade e a força do braço, a lança, o arco e a flecha para caçar e guerrear à distância etc (Prancha 4).

Sobre essa capacidade de imitar a natureza antecipando os resultados imaginados

Prancha 4 – Ferramentas fabricadas a partir de 15 mil anos a.C



Fonte: <https://pt.slideshare.net/>

para um determinado fim ou télos, Lukács chamará de mimese ou mímica estando ela na origem da arte, da técnica e da própria humanidade. De um modo bastante sumário, a mimese é um dos problemas estéticos estudados por Lukács como peculiaridade desse fenômeno.

Trata-se, no caso da espécie humana, de um artifício mediante o qual à imitação de algo se pretende reproduzir as suas características gerais e específicas com uma ou mais finalidades. Por ser um artifício humano a mimese caracteriza um tipo de trabalho empírico, cuja ação repetitiva pode resultar, na maioria das situações, numa técnica padrão e num modelo da coisa imitada. Também sobre essa capacidade mimética do ser humano o filósofo húngaro irá considerar um duplo resultado de aprendizado. Isto é, de um lado, o processo de trabalho de sobrevivência resultou na educação dos sentidos fundamentais do homem: a visão, a audição, o tato, o olfato, o paladar. De outro lado, aquela capacidade mimética resultou num acúmulo de conhecimento que permitiu que a espécie humana tomasse consciência da sua capacidade de projetar suas ações avaliando antecipadamente os seus resultados. Em outras palavras, tal conjunto levou o homem a alcançar e desenvolver a consciência teórica sobre a sua sensibilidade, conforme dissemos mais acima. A esse processo de milênios de anos Marx primeiramente, e depois Lukács, o entenderiam como a educação estética do homem.

Prancha 5 – Evolução da Ferramenta



Idade da pedra lascada



Idade da Pedra Polida



Idade do Bronze



Era Industrial

Fonte: <https://pt.slideshare.net/>

Incorporados à vida cotidiana como modelos gerais a serem reproduzidos e aperfeiçoados geração após geração, os objetos acabariam deslocando a mimetização do mundo natural para mimetização do próprio conjunto de coisas criadas, como vemos na evolução do machado de pedra lascada ao machado de pedra polida e daí ao machado de bronze até o machado atual (Prancha 5). Em seu conjunto e em oposição à natureza, todo esse processo constituiu, desde a primeira pedra lascada pelo homem para atender um dado objetivo, o que chamamos de cultura. É nesse ponto que começamos a pensar no papel da linguagem e, certamente, num tipo de trabalho específico que é o da arte.

A classificação dos objetos criados e reproduzidos segundo as suas características formais e de conteúdo, como o seu uso e finalidade, universalizou o modelo original do objeto, e, do mesmo modo fez dele uma abstração. Se na Idade da Pedra Lascada, o homem atribuía um uso concreto para a pedra, passados alguns milênios, já na Idade do Bronze (c. 3.500 a 300 a.C), com a linguagem suficientemente desenvolvida, o indivíduo que recebeu das gerações anteriores um conjunto de artefatos genericamente chamados de machado. Para esse homem se tratava de um objeto abstrato, isto é, alienado da historicidade da relação que mediou a necessidade que levou à sua criação e o ao seu uso prático. Explicando em detalhes: movidos pela necessidade de sobrevivência, os antepassados do homem da Idade do Bronze se perguntavam como partir um coco, perfurar um animal ou serrar um osso; desde então se empenharam na criação de uma ferramenta, e, com o tempo e o uso a chamariam de “machado”. Milênios depois a situação se inverteria, dado que tendo em mãos um “machado”, o homem da Idade do Bronze se perguntaria o que fazer com aquilo. Qual seria a sua função?

Todo esse processo em que vemos uma cadeia associada de produção e reprodução da vida, i.e, a necessidade primária de sobrevivência, a busca de uma solução prática para isso, a criação de artefatos e a denominação dos mesmos, ao fim e ao cabo resulta na universalização dos objetos e dos nomes a eles associados. Como primeira conclusão temos

que a categoria da universalidade é, rigorosamente, decorrente de um reflexo do trabalho humano, em seguida que tal categoria corresponde *stricto sensu* ao campo da abstração, e, por fim, que todo esse processo se impõe mediante a alienação do trabalho realizado (MARX; ENGELS, 2002). Vemos isso quando na Idade do Bronze o objeto, o machado do nosso exemplo, deixa de ser algo singularmente concreto, e passa a ser um conceito

Prancha 6 – Ferramenta ornamentada (c. 12 mil a.C), escultura de culto (Vênus de Willendorf, Alemanha, c. 25 mil a.C), objetos domésticos de culto (Palestina,)



Fonte: @revistagalileu

abstrato. Todavia, devemos ainda observar outro aspecto concorrente à evolução das ferramentas e objetos da vida cotidiana (Prancha 6).

Refiro-me aos objetos que traziam incisões decorativas aleatórias, marcas ornamentais e formas de conteúdo indeterminado para o uso na caça, na pesca, no cultivo e no armazenamento de alimentos, como também podiam ter se tornado objetos decorativos ou de culto. Fugindo ao padrão dos artefatos de uso contínuo no cotidiano dos grupos humanos pré-históricos, fossem eles simplesmente decorativos ou de culto, esses objetos se universalizavam muito mais lentamente do que outras formas de expressão que mais tarde seriam reconhecidas como parte da cultura artística. De modo breve, a dimensão pública de um artefato qualquer está conectada à possibilidade de cada pessoa reconhecer na particularidade de uma obra o seu próprio mundo, conferindo a ela a qualidade de um conceito comum a todas as demais pessoas presentes na sua vida social cotidiana. Na arte, a universalidade do fenômeno estético ocorre de forma diferenciada nos variados gêneros expressivos conhecidos. Não obstante, ressalta Lukács (1973), o canto, a dança, a música, a encenação, a escultura e a arquitetura, alcançaram muito mais rapidamente o “[...] terreno de um nível social já consciente de si mesmo como vida pública” (LUKÁCS, 1973, p. 164)

do que a pintura, fato que muito contribuiu, desde sempre, para serem estudados como gêneros artísticos historicamente reconhecidos.

A partir desse ponto penso ser importante dedicarmo-nos de um modo mais específico à pintura como gênero artístico, cuja principal característica técnica-ordenadora do sentido do olhar está na exigência do desenvolvimento sistemático da capacidade de abstração do sujeito. Nesse sentido, devemos introduzir também a especificidade da problemática da fruição e do aprendizado estético projetado no contexto das relações sociais ampliadas e bem mais complexas, sendo que, para tanto, retomaremos a questão da universalidade dos conceitos já sob o ponto de vista da arte, posto que ela não se restringe, evidentemente, à mera aparência da representação e do representado conforme lembra Marx nos **Manuscritos de Paris** (2004, p. 108, grifo do tradutor)

[...] a apropriação *sensível* da essência e da vida humana, do ser humano objetivo, da *obra* humana para e pelo homem, não pode ser apreendida apenas no sentido da *fruição imediata*, unilateral, não somente no sentido da *posse*, no sentido do *ter*. O homem se apropria da sua essência omnilateral de uma maneira omnilateral, portanto como um homem total.

Assim, para além da aparência do representado e apreendido pelos cinco sentidos imediatos, também Lukács (1973) reforçará a tese de que o homem apreende e frui a obra em cada uma das suas relações com o mundo, ou seja, em “[...] todos os órgãos da sua individualidade e, assim como os órgãos que são imediatamente em sua forma com os órgãos comunitários” e “[...] pensar, intuir, perceber, querer, ser ativo, amar.” (LUKÁCS, 1973, p. 164).

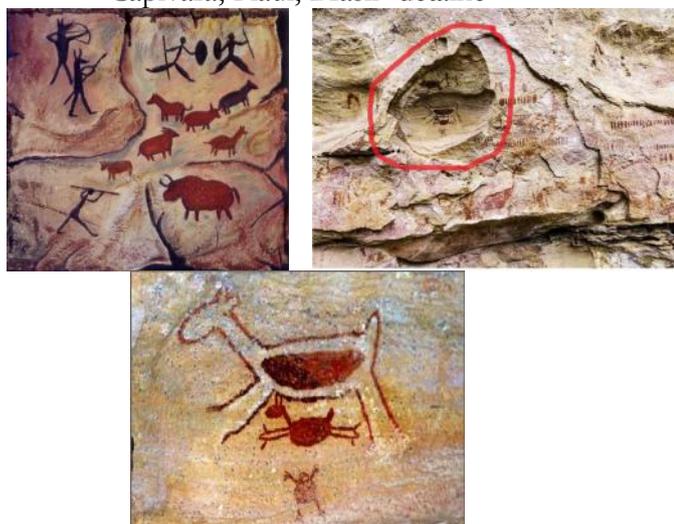
A pintura: fruição e aprendizado estético

Ao analisar o “[...] espaço mimético de criação do mundo [...]” na pintura, Lukács (1973, p. 164) chamará a atenção para a maior dificuldade de se examinar a apreensão da sua universalidade. Como antes visto, a ausência de uma dimensão pública relativamente ao compartilhamento das atividades no trabalho coletivo, é o principal fator que confere a esse gênero artístico, a pintura, um caráter específico no estudo da problemática estética da mimese. Dado que a pintura tem uma origem “[...] enraizada profundamente na vida privada do cotidiano.” (LUKÁCS, 1973, p. 164), fato que pode ser comprovado nas

pinturas rupestres do paleolítico situadas em locais ermos no interior das cavernas em determinadas regiões europeias ou de difícil alcance nos continentes americano, africano e asiático, e nas pinturas históricas etrusca e cretense anteriores à Antiguidade clássica na Grécia.

Em sua origem pré-histórica a pintura era chapada na parede da caverna (Prancha 8). Para fins da representação o autor desconsiderava o suporte (se curvo, reto, convexo, côncavo etc.), não tirando proveito dele para fins miméticos, percebendo-se nela a ausência de bidimensionalidade. Na medida em que “[...] o homem pré-histórico via o mundo como um todo indeterminado.” (FISCHER, 1983, p. 33-34), justifica-se, desde o ponto de vista representacional, a inexistência de eixos verticais e horizontais determinantes (eixos bidimensionais) nas pinturas rupestres. Isso ocorre porque a imagem dissolvida em meio a outros objetos no espaço, não mantendo, portanto, qualquer relação com um espaço específico, expõe a dupla negatividade da bidimensionalidade, fato que Lukács destacará como uma expressão fortuita de uma individualidade singular, acrescentando que

Prancha 7 – Pinturas rupestres (c. 15-12 mil a. C): Lascaux, França e Serra da Capivara, Piauí, Brasil- detalhe



Fonte: <https://www.fundacaoastrojildo.org.br/>

Não é por acaso que, quando uma multiobjetividade relacional começa a aparecer, o *milagre* da individualidade singular termina ao mesmo tempo em que as figuras ligadas entre si se aproximam de uma certa simplicidade e abstração ornamental. (LUKÁCS, 1973, p. 166, grifo do autor).

Para demonstrar essa dificuldade, Lukács exemplifica traçando uma linha evolutiva de um processo no qual as incorporações de representações de uma grande diversidade de descrições de elementos naturais (bosques, hortas, pomares etc.), evocativas de modos de vida particulares cotidianos, impõem barreiras para o reconhecimento da sua universalidade (LUKÁCS, 1973). A partir desses e de outros fatos psíquicos análogos da vida cotidiana, nasce a demanda pela pintura:

[...] a exigência de refiguração mimética de um espaço concreto em cada caso, também preenchido por objetos concretos de tal forma que pareçam ter um local adequado de sua existência e de tal forma que tudo isso tenha para o espectador a forma aparente de ser a refiguração visível e dominável do mundo do homem. (LUKÁCS, 1973, p. 166).

Ainda sobre esse ponto, o esforço seguinte do filósofo será no sentido de demonstrar que, contrariamente ao que afirma a dialética idealista, as pinturas rupestres não são elementos de uma dupla negatividade, sendo, de um lado, “mimese pura” e sua antítese “[...] ornamentação pura [...]” (LUKÁCS, 1973, p. 166). Em verdade, a pintura rupestre não nasce de si mesma nem tampouco da imitação de outra, mas, sim, de “[...] reflexos estéticos e formas de expressão estéticas de uma complicada evolução histórica.” (LUKÁCS, 1973, p. 167). Lukács apoia a sua tese na convicção de que a pintura rupestre “[...] não é um movimento primário da vida social, o movimento estrutural, mas, sim, um movimento da superestrutura no qual [...] toda transformação se segue das alterações fundamentais do modo de produção da vida.” (LUKÁCS, 1973, p. 167). Lukács (1973) destacará ainda que o despertar da mimese na Antiguidade histórica não tem conexão histórica alguma com o paleolítico, posto que não somente renasce espontaneamente partindo de uma nova situação vital, como é também qualitativamente diversa do paleolítico, não podendo ser continuação desta sob nenhum aspecto, devendo ser apreendida, do ponto de vista ornamental-decorativo, como uma nova consideração artística do mundo. O motivo expressivo, isto é, o ornamental-decorativo, está na forma como cada pessoa se conecta com a particularidade de um objeto artístico. Contrariamente dessa diferença no tempo de reconhecimento da sociedade para com os diferentes gêneros aos demais gêneros expressivos, a pintura se manteve por um longo tempo fora da vista das pessoas, em lugares de difícil acesso, no fundo das cavernas, em lugares apertados e escuros. Portanto, longe de estarem presentes na vida social cotidiana. Dado esse caráter privado, a pintura foi

certamente o último de todos os gêneros artísticos a ter a sua universalidade assimilada e reconhecida socialmente.

Com efeito, produzida longe dos olhos da coletividade, em grutas e outros lugares de difícil acesso e visualização, a pintura rupestre não encontrava, como o canto, a dança, a encenação etc. um sentido público. No entanto, estando a sua origem associada ao momento em que a dialética homem-natureza já se encontrava num estágio de desenvolvimento em que a consciência do indivíduo já havia introjetado a existência de uma segunda natureza (a cultura), na qual tanto se manifestavam superstições, delírios, temores e desejos, como a imaginação de poder exercer um domínio mágico sobre o mundo que o cercava. Conforme Fischer (1983, p. 45)

A função decisiva da arte nos seus primórdios foi, inequivocamente, a de conferir poder [...] sobre a natureza, sobre os inimigos, sobre o parceiro nas relações sexuais, sobre a realidade, no fortalecimento da coletividade humana [mediante] as suas tentativas para dominar a natureza pela imitação, pela identificação, pela força das imagens e da linguagem, pela feitiçaria, pelo movimento rítmico etc.

De um salto na história, à maneira dos quadrinhos e também do cinema, conforme antecipamos na introdução sobre o método expositivo, observamos a evolução dos princípios únicos e decisivos da pintura rupestre despojada de universalidade ou de “[...] uma ornamentística sem mundo.” (LUKÁCS, 1973, p. 167) – nos termos do filósofo húngaro ao Renascimento europeu (Séc. XII-XVI d. C), período em que na pintura sobressai “[...] uma mimese orientada para a universalidade.” (LUKÁCS, 1973, p. 167). Muito embora no presente artigo nos detenhamos mais no conteúdo como um princípio central na análise lukacsiana, o faremos em relação a outros dois princípios da composição importantes: bidimensionalidade (linha e cor) e tridimensionalidade (perspectiva e volume).

Para o filósofo húngaro, os “[...] princípios da composição estão determinados pelo conteúdo em cada caso.”, sendo que se o conteúdo nasce de “[...] necessidades sociais reais, uma classe real, em um tempo histórico real, isso é interpretado visualmente pelo artista segundo a concepção de mundo de cada um, ou seja, pela posição individual diante dos problemas da vida.” (LUKÁCS, 1973, p. 167). Segundo o filósofo,

[...] desse modo a subjetividade conformadora pode se impor livremente e de forma ampla, mas sempre limitada pela natureza, o alcance etc. do jogo formal e de conteúdo nascido desses condicionamentos, e movida

em determinadas direções, de acordo com determinados modos e meios de expressão etc. (LUKÁCS, 1973, p. 167-68).

Por outro lado – continua ele –, “[...] a subjetividade criadora se move pelo caminho direcionado por esses componentes. Nenhum artista pode ignorar a coerência do que foi iniciado dessa maneira, porque o valor estético da sua subjetividade mostra sua justificativa precisamente no fato de que eles podem empreender e seguir até suas consequências finais um caminho ousado e incomum.” (LUKÁCS, 1973, p. 168). Lukács ressalta, porém, que a unidade da objetividade visual evocadora, tridimensional e concreta não é mais um aspecto da composição. Cabe ainda ressaltar a propósito da tridimensionalidade, que Lukács está se referindo ao efeito virtual provocado pelo uso da perspectiva linear adotado no Renascimento clássico (Séc. XV – meados de XVII).

Quer ele dizer que, numa composição, a imagem tridimensionalmente representada, capaz de evocar algo real, conhecido, realiza também uma unidade bidimensional de algo formado por vários elementos, tais como a cor, a linha, a sombra etc. Em suma, diz o filósofo que a universalidade da pintura se deve à convergência entre a tridimensionalidade e a bidimensionalidade. Para ser capaz de revelar a intensidade do conjunto representado e de cada uma de suas partes, e novos aspectos a todo o momento, cada elemento da obra tem de cumprir inúmeras tarefas na conformação do detalhe e na coordenação compositiva. Conforme Lukács (1973, p. 168-169), muito embora essa tendência se encontre germinalmente na forma inicial da mimese, logo ela se eleva a um nível qualitativamente superior, se difunde, se aprofunda e intensifica pela

unidade inseparável da mimese espacial-objetiva que tende a uma totalidade concreta e estas novas formas do decorativo-ornamental. A referencialidade recíproca indissolúvel funciona em ambos os fatores, modificando-os. A busca pela totalidade, pelo fechamento de tendências frequente-

mente orientadas de forma abrangente em um espaço relativamente pequeno, a busca pela intensidade do sistema de referências entre os objetos de representação, devem ser reforçadas mesmo nessa interação. Em vez disso, o princípio decorativo-ornamental perde muito de sua abstração e falta de conteúdo (ou seu conteúdo transcendente, que é o mesmo). Mas

Prancha 8 - Afresco com ornamentos minoicos c. 1.500 a.C



Fonte: [wikipedia.org/wiki/Civiliza%C3%A7%C3%A3oMinoica](https://pt.wikipedia.org/wiki/Civiliza%C3%A7%C3%A3oMinoica)

como seu trabalho a serviço do todo é reduzido a colocar objetos concretos e suas relações também concretas em contextos bidimensionais, ou seja, despertar suas possibilidades decorativas, o que é exclusivo a esse princípio recebe um acento positivo. Como será visto logo em seguida, torna-se o princípio da consumação final de uma aspiração à totalidade concreta, ao conteúdo consumado, ao próprio mundo artístico do homem.

Lukács (1973, p. 169) resume a exposição desse princípio demonstrando a trajetória de sua análise “[...] das formas abstratas do reflexo [...]” até aqui. Diz ele primeiramente que com a exceção da ornamentística puramente geométrica (Prancha 9), todas as formas abstratas de reflexão com conformação mimética da realidade têm um caráter meramente aproximativo.

Em seguida, Lukács procura demonstrar que no estágio avançado da pintura do Renascimento, os elementos geométricos (ritmo, proporção, simetria etc.) aparecem como os princípios ordenadores de uma realidade objetiva mundana, sua aplicabilidade é tanto uma realização quanto uma autodissolução. Quanto mais mundana uma formação mimética se

Prancha 9 – Santa Ana, a virgem e o menino



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2014.

torna, mais determinado é o caráter meramente aproximado das formas abstratas. Mas isso significa ao mesmo tempo uma inflexão qualitativa de todo o relacionamento conteúdo-forma. O geométrico aparece agora meramente como limite extremo da concentração mimética, quase como uma ideia reguladora, no sentido kantiano, determinando ao mesmo tempo tudo e nada na objetividade real⁴. Um dos exemplos mais famosos desse tipo de composição é o quadro de Leonardo da Vinci, “Santa Ana, a virgem e o menino”, de 1613, no Museu do Louvre (Prancha 10). Segundo Heinrich Wölfflin (1982), se trata de uma composição

formando um triângulo equilátero, no qual todas as figuras se movem concentricamente e as direções opostas estão concentradas em formas fechadas. Para ele, Leonardo teria

⁴ Lembrando que, em Kant, as ideias têm a função de regular as ações humanas, assim listadas: Deus, Alma e Mundo como totalidade metafísica. Ver: FERRATER MORA, J. **Dicionário de filosofia**. São Paulo, Loyola, 2001.

tentado preencher num espaço cada vez menor uma quantidade cada vez maior de conteúdos de movimento etc. Lukács diz ser desnecessário estabelecer uma discussão especial com as ideias de Wölfflin tendo como finalidade o esclarecimento do contraste entre a função artística de tal triângulo e a que ela teria em um ornamento verdadeiramente abstrato. Para o filósofo, no exemplo de Leonardo e dos artistas seus contemporâneos, a consequência da universalidade do trabalho na vida dos homens já pode ser afirmada objetivamente, algo que até o momento podíamos fazer apenas de uma maneira geral. Concluindo, diz ele que, agora, os princípios abstratos da ordenação devem ser reformulados para fornecer categorias de objetividade concreta.

Ainda a propósito dos princípios pictóricos aqui brevemente comentados (bidimensionalidade, tridimensionalidade e conteúdo), Lukács dirá que as tendências decorativas-ornamentais da pintura recaem inicialmente sobre a complexidade por ela alcançada à medida que no seu desenvolvimento passa a se encontrar a si mesma como arte (LUKÁCS, 1973, p. 169-170). Ou seja, quanto mais avançado for o estágio de desenvolvimento da pintura, maiores serão as exigências para a sua fruição.

Tal complexidade se mostra na importância crescente da combinação decorativa das cores e do uso dos fundamentos de suas funções mais complicadas de objetividade e espacialidade em sua harmonia fisiológica⁵, como o claro-escuro, as sombras, a perspectiva, o valor etc. Para o filósofo húngaro, essa harmonia se apresenta de maneira tanto mais mediada e oculta quanto mais elaborada for a pintura como tal, de todo modo, sendo a sua base, deve sempre estar presente, porque, caso contrário, toda a bidimensionalidade se torna confusa, sem caráter, incoerente etc. (LUKÁCS, 1973, p. 171). Certamente que esta supremacia do puramente pictórico, o princípio da bidimensionalidade, não se reduz, óbvio, ao colorido pois que está presente em todos os aspectos da composição. Um desenho em preto e branco pode estar projetado de um modo pictórico, e também o desenho pode dominar perfeitamente as pinturas coloridas. É importante observar que a crítica de Lukács se volta principalmente para a separação entre forma e conteúdo que a

⁵ Acho importante comentar a utilização do termo harmonia fisiológica que me parece no mínimo curioso. É um termo médico há tempos conhecido e pesquisado. Trata-se de um estado de equilíbrio do meio interno do corpo humano independente do que se passa no meio externo. O meio interno é o líquido que circula em nossas células, chama-se líquido intersticial. Nas primeiras décadas do século XX essa dinâmica foi investigada pelo fisiologista estadunidense Walter Cannon que a denominou de homeostase. Como Lukács não faz referência a isso e tampouco menciona qualquer estudo de estética ou filosofia anterior que tenha utilizado o conceito, me permiti considerar a hipótese de que ele tenha mimetizado o conceito de forma original para designar o equilíbrio interno da composição pictórica.

crítica idealista faz, atribuindo ao último uma qualidade extra-artística e à primeira uma qualidade artística, medida que leva “[...] à destruição da unidade da obra de arte”. (LUKÁCS, 1973, p. 171). Lukács criticará ainda as posições formalistas, embora destaque algumas exceções quando estas distinguem “[...] vantajosamente [...] a conexão entre conteúdo artístico e conteúdo iconográfico.”, [por não haver] dúvida de que “[...] entre as representações que o homem deseja ver tornadas sensíveis na obra de arte, e a maneira como ele aspira tratar os meios sensíveis utilizados (figuras, etc.), existe uma conexão íntima.” (LUKÁCS, 1973, p. 171). Nesse sentido, Lukács observa que decerto o tratamento do conteúdo iconográfico é muitas vezes separado dos problemas estéticos da criação de formas, e que, inversamente, muitas vezes o conteúdo nada mais é do que um pretexto para expressar efeitos pictóricos decorativos, independentemente do espaço e do tempo da história. Diz ele que as formas abstratas não estão em contraposição antinômica com as tendências mimético-realistas, muito embora, contraditoriamente, são fecundas no reforço a essas tendências. Recorda que ao estudar o ritmo em outra parte da *Estética*, a aplicação deste na poesia e no canto serve para elevar a um nível superior o reflexo realista da realidade.

Para Lukács, a arte abstrata é uma arte sem mundo, a despeito de, em determinados casos, alcançar a universalidade (Prancha 11)⁶. Esse aparente paradoxo decorre somente quando elementos ornamentais são suficientes apenas para tal fim. Ou seja, para criar uma grande classe de arte, embora sem mundo, mas perfeita precisamente no seu mundanismo. Isto é, ela pode ter um repertório temático e elementos gramaticais capazes de constituir uma obra de arte que afete os sentidos humanos de uma forma universal. Todavia, como se trata de um repertório e de uma linguagem sem referência ontológica nas relações sociais, sua universalidade é superficial, restrita ao transitório, ao que é mundano, incapazes de “[...] formar sistemas estéticos fechados e substantivos” (LUKÁCS, 1973, p. 174). Na pintura – assevera ele –, as tendências ornamentais-decorativas se encontram, por sua essência estética, “[...] ao serviço de uma consumada conformação artística da mimese” (LUKÁCS, 1973, p. 174). Observa o filósofo como ressalva que “[...] o fato de historicamente serem produzidos com frequência quadros nos quais o predomínio do princípio decorativo leva à superficialidade ou variedade, ou a do princípio mimético à desordem artística, é algo que não afeta a validade dessa afirmação.” (LUKÁCS, 1973, p. 174).

⁶ ROTHKO, M. **Light red over black**. UK: Tate Gallery, 1957. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/mark-rothko-seagram-mural-project>. Acesso em: 10 nov. 21.

Palavras Finais

Gostaria de ter podido avançar mais na análise dos problemas da estética suscitados aqui predominantemente por György Lukács no seu olhar dedicado à pintura. Gostaria sobretudo de termos nos debruçado com mais intensidade sobre os pressupostos da universalidade da obra de arte, considerando a pertinência das formas abstratas de reflexo que absorvem e assimilam a mimese criadora de mundo. Gostaria ainda de ter explorado a categoria da particularidade, e os conceitos de empatia e catarse, ambos a ela conectados. Todavia, não sendo isso possível neste espaço, só nos resta indicar duas leituras das principais obras de referência sobre história da arte disponíveis no Brasil para consulta dos interessados.

Além das obras de Marx (2004), Marx e Engels (2002) e György Lukács (1973) diretamente utilizadas na análise crítica da estética como um problema da ontologia do ser social,

Prancha 11 – Mark Rothko, Vermelho claro sobre preto, óleo sobre tela, 4,70cm x 7,30cm., 1957



Fonte: Arquivo pessoal do autor, 2013.

o estudo da estética a partir da arte, em especial das artes plásticas, não pode prescindir de dois autores chave aqui mencionados anteriormente: Arnold Hauser e Giulio Carlo Argan. Hauser, estudioso húngaro, contemporâneo e parceiro de Lukács e de outros intelectuais socialistas no Círculo Dominical de Budapeste, publicou, em 1951, após dez anos de pesquisa, a **História social da literatura e da arte**, volumosa obra publicada no Brasil desde fim dos anos 1960. Nela o leitor poderá encontrar não apenas uma extraordinária quantidade de informações sobre a evolução da arte no ocidente desde a pré-história até o início do século XX, como uma profunda análise crítica das relações sociais que a produziram.

Na mesma linha de estudo, análise e reflexão crítica, **Arte moderna**, do historiador marxista italiano Argan, parte das últimas décadas do século XVII e atravessa o século XX até bem próximo do atual século. Nesse contexto examina as sucessivas e muitas vezes

intempestivas origens sociais das vanguardas artísticas apontando-lhes as contradições e recuos em meio a um problemático evolucionismo linguístico. Por se tratar de um livro que analisa as tendências estilísticas do século XX, **Arte moderna**, tangencia e dialoga com Lukács ao questionar a polêmica radicalidade do filósofo húngaro ao generalizar a mimese decorativa da arte de vanguarda modernista como um modismo superficial. É importante destacar que em vários sentidos concordamos com o filósofo sobre o fato de o modernismo europeu ter transformado a busca de uma arte verdadeira numa disputa sem fim e sem propósito estético algum, decorrendo daí o decorativismo por ele criticado. Notoriamente amplo e propositadamente indefinido, o modernismo representa a unificação num conceito híbrido das mais variadas práticas artísticas e ideologias estéticas vanguardistas que se estenderam por cerca de 30 anos consecutivos. Mesmo para um pensador liberal como Roland Barthes (1982), as disputas travadas pelas inúmeras correntes vanguardistas constituíam um caso limite de atrito entre a arte e o mercado, contribuindo para tornar ainda mais “[...] espessa a cultura burguesa [...]”, BARTHES (1982, p. 131).⁷

Entretanto, apesar disso, a generalização lukacsiana afirmando que o que foi produzido se encaixa num modismo superficial, não condiz com o fato de uma parcela significativa das pinturas de artistas como Picasso, Miró e Mark Rotko (Prancha 11) dentre muitos outros mais, a despeito do caráter decorativo da mimese pictórica, e com todas as suas diferenças e contradições estilísticas e estéticas, produziram muito mais do que apenas registros históricos fundamentais como suas obras foram seminais para a compreensão de um novo modo de interpretar o mundo.

Referências

ARGAN, G. C. **Arte moderna**. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

BARTHES, R. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

CHILDE, G. V. **A evolução cultural do homem**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

FERRATER MORA, J. **Dicionário de filosofia**. Tomo II. São Paulo: Loyola, 2001.

⁷ Decerto, pois, à medida que a arte de vanguarda passara a depender do mercado para obter o reconhecimento da atualização da sua linguagem – ou seja, do seu ajustamento aos avanços da técnica e da ciência –, isso significava reconhecer o mercado como indispensável para sua própria renovação, sua condição de vitalidade.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

HAUSER, A. **História social da literatura e da arte**. Trad. Walter H. Genen. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

LUKÁCS, G. **Estética**. v. 4. Trad. Manoel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1962.

LUKÁCS, G. **Estética**. v. 2. Trad. Manoel Sacristán Barcelona: Grijalbo, 1973.

MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, K.; ENGELS, F. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ROTHKO, M. **Light red over black**. UK: Tate Gallery, 1957. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/mark-rothko-seagram-mural-project>. Acesso em: 10 nov. 21.

STEMMER, M.; TORRIGLIA, P. A crítica ontológica e suas implicações no campo educacional. *In*: III COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX-ENGELS, 2003, Campinas. **Anais** [...]. Campinas: ICHF/CEMARX, s/p, 2003.

WOLFLIN, H. **El arte clásico**. Trad. Arenas, A. D. Madrid: Alianza, 1982.