



Para uma arqueologia do sentimento estético: o papel da arte paleolítica na *Estética* de György Lukács

For an archeology of aesthetic sentiment:
the role of paleolithic art in the *Aesthetics* of György Lukács

Leandro Candido de Souza*

Resumo: Este artigo tem como objetivo discutir o papel da arte paleolítica na elaboração da *Estética* lukácsiana, bem como avaliar sua importância na definição de algumas categorias que caracterizam os últimos trabalhos do autor. Em um primeiro momento, estabeleceremos os referenciais teóricos para a compreensão da arquitetura categorial da obra e seus principais objetivos filosóficos. Em seguida, a partir da análise textual imanente dos capítulos em que o tema é tratado com maior profundidade, exploraremos definições como reflexo, antropomorfização, mimesis e vida cotidiana, a fim de identificar seus significados e nexos mais relevantes. Como veremos, o interesse de Lukács pela “gênese do estético”, em particular pelas pinturas rupestres franco-cantábricas, cumpriu a importante função de especificar a peculiaridade da atividade artística no processo de humanização do homem: sua cismundandade e seu caráter evocador. Com base nos resultados obtidos, sugerimos que o destaque dado ao tema pode nos ajudar a solucionar algumas questões sensíveis em sua obra tardia, como o conflito entre seu projeto de “retorno a Marx” e o horizonte teórico-metodológico de seu tempo, em especial a tensão entre a inclinação ontológica de seu materialismo e as imposições estabelecidas pelo debate gnosiológico da época.

Palavras-chave: György Lukács; estética marxista; ontologia; arte pré-histórica.

Abstract: This paper aims to discuss the role of paleolithic art in the creation of a Lucacksian *Aesthetics*, while also looking at its importance in determining some categories characteristic of the creator's latest works. Theoretical references are initially established in order to understand the categorical architecture of the work and its implicit philosophical objectives. This is followed by a textual analysis within the chapters where this topic is discussed with more depth, exploring definitions such as *reflection*, *anthropomorphization*, *mimesis* and *everyday life*, in an effort to identify its meanings and more relevant connections. We will see that Lukács's interest in "aesthetic genesis", particularly in Franco-Cantabrian cave paintings, played an important role in specifying the peculiarity of artistic activity in the process of humanizing man: its *cismundanity* and his *evocative* nature. Based on the results found, it is suggested that shining a light on this topic can help us to resolve some sensitive issues in his later work, such as the conflict between his project to "return to Marx" and the theoretical-methodological horizon of his time, especially the tension between the ontological inclination of his materialism and the impositions put in place by the gnosiological debate of the time.

Keywords: György Lukács; Marxist aesthetic; ontology; prehistoric art.

Para Livia Cotrim (*in memoriam*)

*Doutor em história pela PUC-SP e pós-doutor pela Universidade Estadual Paulista (Unesp – FCL - Assis/Fapesp).

Introdução

Entre as décadas de 1880 e 1940, o pensamento europeu foi abalado por sucessivas descobertas de pinturas paleolíticas em grutas na região que se estende do nordeste da Espanha ao sudoeste francês. Esse é o período compreendido entre as descobertas de Altamira e Lascaux, o mesmo intervalo de tempo que separa o pioneiro opúsculo de Marcelino Sanz de Sautuola, *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander* (1880), e a consagração internacional de Henri Breuil após quatro décadas de publicações sobre o assunto¹. O acúmulo de informações, reproduções e a ampla divulgação científica e midiática (principalmente devido à popularização da fotografia) fizeram o assunto magnetizar parte significativa do debate teórico e intelectual em torno das artes visuais no segundo pós-guerra.

Um novo objeto, no sentido epistemológico, inseria-se no debate acadêmico e intelectual europeu, provocando os mais diferentes rearranjos, como podemos perceber na sucessão de obras que trataram do tema nas décadas seguintes². Em 1950, Ernst Gombrich publicou sua *A história da arte* (GOMBRICH, 1951, p. 19-32); em 1951, Arnold Hauser lançou sua *História social da arte e da literatura* (HAUSER, 1995, p. 1-24); em 1953 foi a vez de Germain Bazin publicar *Histoire de l'art de la préhistoire à nos jours* (BAZIN, 1953, p. 1-11); pouco depois, em 1962, saiu a *História da arte* de H. W. Janson (JANSON, 1969, p. 26-52) e, no ano seguinte, veio à luz o mais conhecido estudo de Ernst Fischer, *A necessidade da arte* (FISCHER, 1987, p. 21-58). Foi a partir desse contexto que Lukács produziu sua *Estética*.

Apesar de ter se tornado tema obrigatório de toda história da arte redigida desde então, a arte pré-histórica jamais foi objeto de reflexão estética ou, menos

¹ As primeiras interpretações do significado das pinturas paleolíticas por Gabriel de Mortillet datam de meados do século XIX, mas não resistiram à descoberta de “cavernas profundas” como Altamira (Espanha, 1879), Combarelles e Font-de-Gaume (Dordogne, 1901), sendo então substituídas pelo célebre escrito de Émile Cartailhac, *Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne. « Mea culpa » d'un sceptique* (1902). Na mesma época, Henri Breuil deu início a seus trabalhos com *La Caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*, de 1906, escrito com Émile Cartailhac, e que foi sucedido por obras como *La Caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies (Dordogne)* (1910, com Louis Capitan e Denis Peyrony) e *Les Combarelles aux Eyzies (Dordogne)* (1924, novamente com Louis Capitan e Denis Peyrony). Em 1952, depois de ter trabalhado em Lascaux, na África e outros lugares, lançou *Quatre cents siècles d'art pariétal* (1952).

² Apesar de as descobertas de pinturas em cavernas serem recentes, escritos sobre pinturas rupestres em abrigos e falésias são conhecidos há mais de dois mil anos, desde os textos de Han Fei (280-233 a.C.), ou, de modo mais sistemático, desde o livro *Shui jing zhu* (“Notas sobre os sistemas de rios”), do geógrafo Li Daoyuan (c. 472-527 d.C.) (cf. BAHN, 1998, p. 1-29).

ainda, de análises concretas, figurando em quase todos os casos como um preâmbulo à discussão sobre a arte burguesa (autônoma). A principal exceção foi, certamente, Ernst Fischer. Além disso, a conexão desse novo objeto com a história da arte ocidental sempre apresentou muitas dificuldades, o que explica parcialmente sua rápida desapareção do campo da arte a partir dos anos 1970. E isso ocorreu apesar de ter ficado claro o potencial de *rendimento monopólico*³ associado a esses bens culturais após a descoberta de Lascaux e com a massificação da fotografia. Essa desapareção teórica se deveu, portanto, muito mais à dificuldade de conciliação entre esses dois sistemas simbólicos tão diferentes que exigem reconsiderações teóricas regularmente evitadas, quase sempre sob alegação de dificuldades inerentes à distância temporal.

Como poderemos observar a partir do caso de Lukács, a desapareção do assunto – o sequestro da arte primitiva no debate sobre arte – se deve menos à superação das concepções cronológico-lineares ou evolucionistas dominantes até meados do século passado (o que hoje conhecemos como “o fim da história da arte”), do que ao fim do horizonte moderno que animou o interesse daquelas grandes narrativas sobre a arte nas décadas anteriores. Desde meados de 1970, a reflexão sobre o significado e alcance histórico da arte paleolítica coube quase que exclusivamente à arqueologia, principalmente a partir do legado de Henri Breuil e das inovações trazidas pelo estruturalismo de André Leroi-Gourhan, principalmente por *Préhistoire de l'art occidental* (1965). Nos anos seguintes, os primeiros trabalhos a se destacar foram os de Jean Clottes, David Lewis-Williams e Gerhard Bosinski, seguidos por muitos outros, como os de Paul Bahn, Marc Azéma, José Luis Sanchidrián, Carole Fritz e Margaret Conkey.

Lukács talvez tenha sido o último grande pensador da arte, o último esteta a refletir sobre o assunto, e muito provavelmente também foi o que lhe dedicou maior espaço, assumindo todas as implicações que esse objeto poderia gerar em seu pensamento. A investigação sobre a “paradoxal essência artística da pintura rupestre” se transformou em uma investigação sobre as bases reais da própria gênese da arte, de tal modo que as “grandes conquistas” da pintura rupestre ainda

³ Referimo-nos à ideia apresentada por David Harvey acerca do “poder” ou “privilegio” monopólico associado a alegações de singularidade e autenticidade não duplicáveis de determinados produtos e serviços, uma ampliação da observação de Marx sobre as implicações do “preço monopólico” nos rendimentos de certas vinícolas, contida no terceiro livro de *O capital* (HARVEY, 2002, p. 94).

estavam por ser encontradas. Como outros marxistas do período, Lukács aproveitou essa vaga de descobertas arqueológicas para retomar as ideias de Marx e Engels sobre o comunismo primitivo e os efeitos de sua dissolução, deslocando, assim, o eixo das discussões estéticas para a função social da arte, permitindo uma solução fecunda para os problemas diante dos quais quase todos seus contemporâneos haviam recuado. Essa tendência teve seu ponto alto em sua *Estética*, projeto assumido em meados da década de 1950, finalizado em 1960 e publicado em 1963. Sem dúvida, o principal trunfo dessa aplicação atualizada dos escritos de Marx e Engels foram os trabalhos do arqueólogo australiano Gordon Childe, sempre à luz dos “velhos pré-historiadores”, como Morgan, Tylor e Frazer.

O diferencial de sua *Estética* – que delimita sua ruptura com o evolucionismo, sem jamais abandonar as ideias de evolução e progresso – é não estabelecer uma discussão cronológica sobre a arte, como ocorreu com a maior parte de seus contemporâneos, incluindo Arnold Hauser⁴ e Ernst Fischer⁵, dois dos mais próximos a seu pensamento. Os objetivos filosóficos de Lukács, em particular a inspiração ontológica da obra, exigiram uma arrumação sistemática, mas não cronológica, que, em última instância, buscava estatuir uma nova forma de pensar. Sua reflexão parte do concreto (o cotidiano) e se desenvolve de modo materialista, dialético e historiográfico, mas não se organiza por meio de uma exposição linear das etapas do progresso do gênero humano, ainda que permaneça de pé um nítido eixo evolucionista e uma menos perceptível epistemologia de origem hegeliana.

Desde que começou a preparar o terreno para sua grande estética, notadamente com a publicação de seus *Prolegômenos a uma estética marxista*⁶, em 1957, Lukács demonstrou uma inclinação a admitir a discussão do marxismo nos

⁴ Hauser redigiu sua *História social da arte e da literatura* ao longo da década de 1940, publicando-a em 1951. Sua abordagem da arte pré-histórica começa pela discussão entre Alois Riegl e Gottfried Semper, ainda no século XIX, até chegar aos então recentes trabalhos de Gordon Childe. Como Fischer, ampara-se na teoria da arte pré-histórica/primitiva de Bücher, Tylor e Lévy-Bruhl, mas conciliando-a com Hugo Obermaier e M.C. Burkitt.

⁵ Assim como a *Estética* de Lukács, *A necessidade da arte* de Ernst Fischer também foi escrita no final da década de 1950 e lançada em 1963. Se a presença de pressupostos teóricos materialistas devido ao aprofundamento do marxismo o coloca alguns passos à frente de Hauser, por outro lado, sua abordagem é menos concreta, sem qualquer referência a estudos específicos sobre esse tipo de arte: Marx, Engels, Childe, George Thomson que se juntam a Herder, Humboldt, Mauthner, Schiller, Morgan, Pavlov, Bücher, Ruth Benedict, Frazer e Bachofen; todos textualmente citados apenas no capítulo sobre as origens da arte.

⁶ Traduzida para o português por Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho, e publicada em 1978 como *Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade* (LUKÁCS, 1978).

“moldes tradicionais da divisão e classificação das ciências”, em um universo extramarxiano que concebe um lugar próprio à lógica por meio da categoria da “*particularidade*”. Como demonstrou José Chasin, essa interrupção epistemológica no trajeto que leva de Hegel a Marx é mais do que clara, naquela obra, no uso de Hegel como contraposição a Kant e Schelling. De tal modo que, “quanto mais estritamente lógico vai se tornando o discurso lukácsiano, tanto menos ele se ampara em elementos teóricos e, por conseguinte, em citações diretas da obra marxiana, até que estas desaparecem por completo dos enunciados” (CHASIN, 2009, pp. 165-176).

Na *Estética*, essa discussão sobre a *particularidade* só acontece no capítulo 12, demarcando uma alteração de percurso que confere primazia metodológica ao concreto, neste caso, mais de mil páginas que fundamentam a origem cotidiana da arte. Esse deslocamento da discussão sobre a *particularidade* como categoria central da atividade estética, que na obra maior é tomada como algo que só pode ser *deduzido* da análise estrutural da fundamentação e da especificidade do pôr estético (PATRIOTA, 2010, p. 18), demonstra como sua *Estética* retifica muitas ênfases presentes em seus *Prolegômenos*. Nos *Prolegômenos*, predomina a discussão com a tradição de língua alemã, de Kant a Marx, passando por Hegel e Goethe, com um pequeno acréscimo de Lênin, mas toda desenvolvida no interior da autonomia, que é tomada como ponto de chegada dessa forma de reflexo.

Nesse aspecto, sua *Estética* encontra-se muito à frente, pois ela começa refletindo sobre o cotidiano e depois se lança em um rastreamento genético das categorias que se autonomizam. É aqui que entra a pré-história como desvio daquele projeto esboçado nos *Prolegômenos*, a fim de contornar algumas de suas falhas, entre as quais podemos incluir a própria adoção da definição alemã clássica da *particularidade* como centralidade do estético. Nada pequeno, esse deslocamento indica uma preocupação com o enraizamento materialista e genético da arte, o que acaba tornando mais claro o caráter tardio desta prática para o gênero humano.

Nosso objetivo nas próximas páginas é discutir esse importante capítulo da produção teórica de Lukács, que, de muitas maneiras, sintetiza um tempo de encerramento do debate estético pós-vanguardas históricas (BÜRGER, 2008, p. 184) e que prenuncia a ideia de fim da história da arte. “A arte não está morta. O que acaba é a sua história como progresso para o novo”. Também morre o esquema narrativo da velha historiografia nascida com Varesi e que passou por Winckelmann e

a Escola de Viena, todos centrados na arte autonomamente compreendida que, no segundo pós-guerra, se dissolvia no campo mais geral da cultura de massas (BELTING, 2012, p. 206).

O projeto da *Estética*

Como muitos de seus companheiros de geração, Lukács estava envolvido na elaboração de uma teoria da arte em bases marxistas. Algumas das principais teses dessa geração surgiram já nas primeiras décadas do século XX, principalmente em torno das leituras de *História e consciência de classe* por autores que hoje associamos à Escola de Frankfurt (Adorno, Benjamin, Kracauer etc.) e se aprofunda durante o chamado “debate sobre o expressionismo”, envolvendo, entre outros, Lukács, Benjamin, Bloch, Brecht e Adorno (cf. MACHADO, 2016). Em pouco mais de uma década, praticamente sozinho, Lukács transformou o debate sobre o expressionismo em uma discussão sobre o *realismo*, forçando os defensores do primeiro a lutar em seu próprio campo e em seus próprios termos (JAMESON, 1980, p. 200). Não só em decorrência da tentativa de ampliar os argumentos apresentados anteriormente, mas como resultado legítimo das décadas de pesquisas que se acumulavam na trajetória de cada um dos envolvidos, começaram a surgir as grandes obras de síntese: Benjamin (*Passagens*, 1927-1940), Bloch (*O princípio esperança*, 1939-1947), Kracauer (*Theory of film: the redemption of physical reality*, 1960) e Adorno (*Teoria estética*, 1956-1969). A reflexão lukácsiana sobre a arte pré-histórica nasceu nesse momento de síntese operada pelo marxismo de língua alemã – outrora quase todo adepto da forma *ensaio* – no campo da reflexão estética. No seu caso, a atenção dada às pinturas paleolíticas nos permite vislumbrar com maior nitidez o peso de seu materialismo que recorre à antropologia evolucionista, à arqueologia pré-histórica, à fisiologia pavloviana e ao que mais for necessário a fim de pôr à prova os pressupostos que, cada vez mais, vão sendo reorganizados nos moldes de uma ontologia (TERTULIAN, 2003).

Como já dissemos, a princípio, a *Estética* tinha como objetivo discutir alguns desdobramentos concretos das ideias apresentadas em *Prolegômenos a uma estética marxista*, sobretudo a definição da *particularidade* como categoria central da atividade estética. No entanto, o primeiro e único volume redigido indica uma considerável alteração de rota, voltando-se primordialmente à “fundamentação da especificidade do pôr estético, a dedução da categoria específica da estética e a

demarcação de suas fronteiras em relação a outros territórios”⁷, ou, em termos mais resumidos, “a peculiaridade do estético”. Originalmente concebida em três volumes, a obra ainda previa uma segunda parte que deveria se chamar “A obra de arte e o comportamento estético” e, por fim, um último volume voltado ao “método do materialismo histórico”, tal como aparece em diversas oportunidades ao longo do único volume publicado. Esse programa teórico indica bem o universalismo filosófico que Lukács extraiu da estética hegeliana, seu “modo histórico-sistemático de sintetizar”, algo que ele perseguiu desde os primeiros anos da década de 1930, como podemos notar, entre outros lugares, em *Marx e o problema da decadência ideológica* (1938) e sua crítica à ausência de aspirações à universalidade em Max Weber (cf. LUKÁCS, 2010, p. 63-ss.).

Essa sua fidelidade ao método marxista, no entanto, divergia em muitos aspectos da “ortodoxia” proposta por *História e consciência de classe* (LUKÁCS, 2003, p. 63-104), como ele próprio assinalaria posteriormente em seu conhecido prefácio de 1967. A diferença fundamental consiste no abandono do “caráter epistêmico e apriorístico” de seu método, por mais que a divisão entre materialismo histórico e materialismo dialético oficializada por Stalin permaneça no plano geral de sua *Estética*. Estamos diante de uma tentativa de conciliação entre a análise do “automovimento do ser social” e a “ortodoxia” que divide o marxismo em duas disciplinas (materialismo histórico e materialismo dialético). Essa tensão metodológica entre os *Manuscritos* de 1844 e a oficialidade gnósio-epistêmica do período se manifesta com toda força em sua “teoria do reflexo”, que, na *Estética*, passa a ser problematizada pelo acréscimo da ideia de “mimese” (FREDERICO, 2013, p. 115)⁸.

Como afirmamos há pouco, José Chasin criticou esse epistemologismo da *Estética* em *Marx – Estatuto ontológico e resolução metodológica* (2009), ao assinalar como a ênfase na *particularidade* não só decorre da “absoluta precariedade teórica e documental da argumentação lukácsiana”, mas também de sua adesão à

⁷ NB. Recorro excepcionalmente à tradução de Rainer Patriota para esta passagem do prólogo lukácsiano (PATRIOTA, 2010, p. 18).

⁸ A teoria do reflexo lukácsiana, em 1963, assume características ontológicas e se distancia da teoria do reflexo defendida por Engels, Lênin e o próprio Lukács em seu texto *Arte e verdade objetiva*, de 1934. A ideia de “reflexo” foi então redefinida como uma forma de ideação, de intelecção da matéria, que assume uma forma específica de relação entre sujeito e objeto a partir da mimese (FREDERICO, 2013, p. 126).

“fragilíssima tese do vínculo lógico entre Marx e Hegel” e, conseqüentemente, de sua admissão de uma problemática “extrínseca às resoluções marxianas” (CHASIN, 2009, p. 190). Rainer Patriota desdobrou os problemas detectados por Chasin, aprofundando-os a partir de uma ótica atualizada, principalmente pelos trabalhos de Nicolas Tertulian. Segundo Patriota, a *particularidade* (*Besonderheit*) é uma “categoria tardia gestada no contexto da teoria do reflexo para dar sustentação ao conceito de realismo e esclarecer a distinção entre arte e ciência” (PATRIOTA, 2010, p. 17). Nem a categoria da *particularidade*, nem a teoria do reflexo são decisivas para a organização da *Estética*, tendo mais a ver com uma pista fornecida por Goethe e que Lukács seguiu naquilo que se tornou seus *Prolegômenos a uma estética marxista*, uma concepção que acabou secundada na execução da *Estética*.

A arte primitiva ocupa parte importante desse novo perfil reflexivo, sendo reconhecida como um dos pontos de realização de seu sistema materialista histórico-dialético (que deveria ocupar os dois primeiros volumes dos três concebidos), por ser um dos momentos em que se manifestam as grandes dificuldades, mas também os logros, de seu método genético-ontológico. O modo como a *Estética* foi concebida e aquilo que dela nos foi apresentado sinalizam que a reflexão sobre a *particularidade* foi relativizada, por mais que seus resultados tenham sido publicados à parte, como *Prolegômenos a uma estética marxista*. O capítulo 12 da *Estética*, dedicado à *particularidade*, difere do esforço anterior por seu posicionamento, soando como uma recapitulação de questões trabalhadas nas páginas anteriores. Em muitos aspectos, a *Estética*, ou ao menos seu primeiro livro, está mais próxima de uma retomada em bases materialistas dos lineamentos de sua estética de juventude, no sentido de uma retomada da fenomenologia do processo de identidade sujeito-objeto, com a finalidade de deduzir a peculiaridade do estético e suas categorias referenciadoras, a partir de sua gênese na vida cotidiana. É nessa problemática relação entre “o velho e o novo” que reside um importante aspecto de seu projeto de uma estética sistemática, pois ao retomá-lo Lukács reabilitou “a estrutura essencial do projeto de Heidelberg”, ainda que operando constantes e substantivas alterações que acabam por reformular o projeto original (PATRIOTA, 2010, p. 17-ss)⁹.

⁹ A chamada “estética de Heidelberg” (ou “estética de juventude”) é composta por dois manuscritos, *Filosofia da arte* (1912-1914) e *Estética de Heidelberg* (1916-1918), abandonados por Lukács desde

Esses são alguns dos problemas que surgem de seu projeto durante a segunda metade da década de 1950, indicando que a importância concedida ao assunto “arte pré-histórica” não atendia apenas ao interesse interno de desenvolvimento da teoria lukácsiana, pois também funcionava como uma atualização materialista, científica, de sua reflexão à luz do conhecimento de ponta da época, neste caso, da arqueologia e seus mais recentes debates. A busca lukácsiana pela gênese da arte, decididamente o conduz ao reconhecimento da arte como um produto histórico relativamente tardio do processo de autodesenvolvimento da espécie humana, tal como esboçado nos manuscritos marxianos de 1844: a arte é tão histórica quanto os sentidos e sentimentos humanos que a fundamentam. Do mesmo modo que o olho se torna olho humano quando seu objeto se converte em objeto social que medeia a relação entre os homens, a arte se concretiza historicamente como forma de objetivação decisiva nesse processo de autoformação dos cinco sentidos do homem. Os cinco sentidos se tornam sentidos humanos tanto subjetivamente quanto objetivamente: “o olho *humano* frui de maneira diversa da que o olho rude, não humano; o *ouvido* humano [frui] diferente da [maneira] do ouvido rude etc.” (MARX, 2008, p. 109). Uma ideia que reencontramos na arte como antecipação do que está por vir, nos *Grundrisse*: “o objeto de arte – como qualquer outro produto – cria um público capaz de apreciar a arte e de sentir prazer com a beleza. A produção, por conseguinte, produz não somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto” (MARX, 2011, p. 66).

Esse enraizamento materialista permitiu a Lukács superar as definições idealistas – seja a negação do apriorismo das categorias do espírito em Kant, seja a recusa à primazia da Ideia no idealismo objetivo de Hegel – e reconhecer a essência da arte “como resultado de um longo desenvolvimento histórico, de uma necessidade surgida na vida cotidiana” e cujas categorias são “engendradas concretamente pelo processo histórico-social” (FREDERICO, 2013, p. 116-119). Esse

o início de seu trabalho sobre Dostoiévski. Seu primeiro projeto de uma estética sistemática era, assim, interrompido para dar lugar a um livro que deveria conter, para além do escritor russo, boa parte da “ética metafísica e filosofia da história” do jovem húngaro. Deste novo livro, apenas a primeira parte, redigida no inverno de 1914-1915, foi publicada em 1916, na revista de Max Dessoir, com o título de *A teoria do romance*, e, como livro, em 1920, pela editora de Paul Cassirer (LUKÁCS, 2000). Apenas nos anos 1980, suas inacabadas *Anotações sobre Dostoiévski* foram publicadas. Sobre a conexão entre gênero formal e questões éticas no jovem Lukács, veja-se: (MACHADO, 2004) e (VAISMAN, 2005). Particularmente sobre a estética de Heidelberg, veja-se: (SILVA, 2021, p. 283-366), e a respeito das permanências e rupturas entre as duas estéticas lukácsianas, veja-se: (TERTULIAN, 1980, p. 107-156) e (PATRIOTA, 2010, p. 165-252).

é o motivo de sua *Estética* começar pela reflexão sobre o cotidiano. Nos termos lukácsianos, a arte é uma forma superior de reflexo que, em sua gênese, abrigava simultaneamente as “formas abstratas” (ritmo, simetria, proporção, ornamento) e a “mimese mágica”, mas que, com o tempo, torna-se independente, adquire mundanidade e revela sua “essência” propriamente dita. A arte seria uma das formas de objetivação do ser social que surge quando “as possibilidades latentes do reflexo estético” presentes na vida cotidiana adquirem certa autonomia e se tornam um “mundo próprio” afastado do cotidiano (FREDERICO, 2013, p. 117).

A arte mantém um vínculo antropomórfico com a vida cotidiana, com a magia e com a religião, que se rarefaz com o tempo, na mesma medida em que diminuem seus vínculos com a ciência¹⁰. Essa dupla separação é o que estabelece as categorias específicas da arte em distinção das demais formas de reflexo, sendo que, segundo Tertulian, cada categoria levantada por Lukács corresponde a um estágio historicamente determinado da relação sujeito-objeto (TERTULIAN, 1980, p. 194). Como se vê, esses dois grandes sistemas de objetivação, ciência e arte, são concebidos por contraposição, nos termos da Introdução à *Contribuição à crítica da economia política* de Marx, na qual está expresso que “o método cientificamente correto” deve reconhecer que “o concreto é concreto porque é a síntese de múltiplas determinações, portanto, unidade da diversidade”. Por esse mesmo motivo, ele deve se concentrar na “reprodução do concreto por meio do pensamento” e não na expressão de uma “determinação abstrata”. Na ciência, o concreto aparece no pensamento “como processo da síntese, como resultado”, embora ele também seja o ponto de partida da intuição e da representação: “o todo como um todo de pensamentos, tal como aparece na cabeça, é um produto da cabeça pensante que se apropria do mundo do único modo que lhe é possível, um modo que é diferente de sua apropriação artística, religiosa e prático-mental” (MARX, 2011, p. 77-79).

Essa afirmação da arte como “autocontemplação da subjetividade, isto é, como uma forma desenvolvida da relação sujeito-objeto” (FREDERICO, 2013, p. 119) configura uma “refundação da relação sujeito-objeto na estética” (PATRIOTA, 2010,

¹⁰ Guido Oldrini explicitou do seguinte modo o núcleo categorial que faz *teoria estética e científica* convergirem em Lukács: “o fato que, sendo a realidade una e contínua, as mesmas categorias fundamentais devem necessariamente comparecer em todas as esferas da realidade – o que não exclui a existência de categorias específicas para cada uma” (OLDRINI, 2002, p. 60). É o *realismo ontológico* como aspiração a uma totalidade objetiva, o que inevitavelmente o põe diante dos mesmos problemas da ciência: a relação entre sujeito e objeto, consciência e mundo.

p. 179-243): a radicação da atividade artística no cotidiano, como uma forma desenvolvida de reflexo sistemático da relação sujeito-objeto, equivalente à ciência, mas oposta a ela. Esse é o motivo de sua *Estética* começar por uma reflexão sobre o cotidiano: este é seu ponto de saída e de chegada, como os pressupostos de *A ideologia alemã*. Enquanto reflexo próprio da vida cotidiana, aquele “materialismo espontâneo” apegado à “imediatez do comportamento” (ao fenomênico, ao heterogêneo e ao descontínuo) se mantém no reino do “homem inteiro”, ao passo que a arte se dirige ao “homem inteiramente”, ao indivíduo que supera sua singularidade e contata sua genericidade (LUKÁCS, 1967b, p. 207-262)¹¹. Como uma forma superior de consciência, a arte se eleva do cotidiano a fim de orientá-lo por meio de uma visão depurada, desprovida da universalização abstrata que caracteriza as ciências.

A discussão tem início logo nos primeiros capítulos, em especial na parte *Princípios e começos da diferenciação* (LUKÁCS, 1966a, p. 81-145), com um referencial parecido com o mobilizado por Ernst Fischer (FISCHER, 1987, p. 21-58), chegando a citar outro trabalho desse mesmo autor, *Arte e humanidade*, publicado em Viena, em 1949. Mas é no capítulo 6 que o tema da pintura rupestre é realmente discutido (LUKÁCS, 1966b, p. 108-ss), com uma solidez teórica (não falamos apenas de seu marxismo) incomparável, onde podemos encontrar o materialismo que faltou a Hauser e a concretude do objeto ausente em Fischer, por exemplo¹². Outra diferença notável em relação a estes dois autores, como observaremos mais à frente, é que a historicização lukácsiana das categorias estéticas não se confunde com a tentativa de escrever uma história da arte, estando antes relacionada à determinação do papel da arte no interior da história social, a peculiaridade do estético ante as demais formas de reflexo da realidade. Além de levar ao campo da arte algumas das questões levantadas pelos fundadores do marxismo em torno do comunismo primitivo, em especial a importância da divisão do trabalho, Lukács desenvolveu uma atualizada interpretação da arte do paleolítico superior, explorando uma fresta aberta na história da arte pelas descobertas das grutas de Altamira, Combarelles, Font-de-Gaume e Lascaux.

¹¹ Agnes Heller apresentou uma aprofundada leitura das teses lukácsianas acerca da estrutura da vida cotidiana, a partir dessa mesma contraposição entre “homem inteiro” (da vida cotidiana) e o “homem inteiramente” (na experiência artística) (cf. HELLER, 1992, p. 17-41).

¹² Cf. Notas 4 e 5.

A gênese do objeto estético

Esse objetivo materialista de contornar um problema detectado na confecção de seus *Prolegômenos a uma estética marxista*, inevitavelmente, impôs dificuldades que foram expostas na seção *Princípios e começos da diferenciação*, primeiro passo de seu esforço por especificar os termos que definem a gênese da atividade estética como resultado evolutivo da complexificação do pensamento e da vida cotidiana dos homens. Progressivamente, a relação sujeito-objeto adquire mediações que engendram “sistemas de objetivação”, que Lukács também chamará de “formas superiores” de reflexo. Em outros termos, apesar de admitir que “a essência da arte não pode se separar de suas funções na sociedade, e não pode ser estudada a não ser em estreita conexão com sua gênese, com seus pressupostos e condições”, Lukács reconhece dois grandes obstáculos vinculados a essa necessidade historicizante: a carência de estudos sobre o assunto em meados do século XX e a distância temporal/cultural dos objetos analisados. Esse duplo condicionamento faz com que Lukács busque a gênese dessa diferenciação entre as esferas da vida, por meio de “hipóteses reconstrutivas dos fatos”, sempre inspirado na afirmação marxiana de que “a anatomia do homem é a chave para a compreensão da anatomia do macaco”. Seu “método reconstrutor” consistiria, portanto, em “explicar reconstrutivamente partindo do estágio social superior ao estágio inferior” (LUKÁCS, 1966a, p. 81-83).

A decifração da essência da arte como fenômeno social só pode ser insinuada a partir da captura da especificidade de sua gênese nos estágios sociais em que havia o mínimo de objetivações, ou melhor, sua gênese coincide com a “gênese real das objetivações” que desenvolvem os sentidos humanos a partir da *linguagem* e do *trabalho*, como descrito nos *Manuscritos econômico-filosóficos* de Marx, na *Dialética da natureza* e na *Origem da família, da propriedade privada e do estado* de Engels, e nos trabalhos de Gordon Childe. É esse processo de desprendimento das formas de objetivação, em relação ao solo comum das atividades humanas, que pode explicar a “peculiaridade qualitativa” dos sistemas ou formas superiores de objetivação por meio dos quais se processa a “divisão do trabalho entre os sentidos humanos”. E seguindo o caminho aberto principalmente por Childe, Lukács traça as primeiras linhas de seu painel histórico dos estágios iniciais da evolução humana, desde a fabricação dos primeiros machados a partir de seixos, até a colaboração coletiva que introduz cada vez mais “mediações entre a necessidade e sua satisfação”, até o

ponto de indagar sobre as leis e as necessidades objetivas (LUKÁCS, 1966a, p. 87).

O destaque concedido à análise de Ernst Fischer (*Arte e humanidade*) sobre a correlação *sujeito-objeto* na determinação do modo específico de intercâmbio dos homens entre si e com a natureza (possibilitado pelo trabalho e sua evolução refletida na evolução da linguagem) reforça o eixo principal de sua argumentação: a centralidade da relação sujeito-objeto, administrada por Lukács desde seu período pré-marxista. Essa retomada materialista de certa fenomenologia da experiência estética se lança, então, na decifração desse abandono da imediatez cotidiana para o “descobrimto de conexões, de legalidades” que abriram o caminho para o domínio humano sobre a realidade objetiva. Um domínio que é tanto mérito do trabalho quanto da linguagem que evolui por meio de um movimento duplo: a superação generalizante das limitações da imediatez e a cristalização do objetivo logrado como uma segunda imediatez (LUKÁCS, 1966a, p. 92).

É de se suspeitar que Lukács não tratou a questão cronologicamente, porque uma de suas principais preocupações teóricas sempre foi a investigação das consequências que o “progresso desigual” produz no campo da arte. Outra prova nesse mesmo sentido é o uso da palavra “primitivo” que, em seu vocabulário, não corresponde a uma tipologia pré-estabelecida, mas a uma projeção no passado, de modo que, em sua visão, uma sociedade pode ser mais ou menos primitiva de acordo com o desenvolvimento de suas formas de objetivação, isto é, podem existir mais ou menos mediações na relação sujeito-objeto e, nesse caso, o menos corresponde a uma relação de maior proximidade com o momento originário em que um grupo dos animais superiores se tornou humano. Aqui, mais uma vez, a referência é a aproximação entre sociedades não-ocidentais, passado greco-romano-judaico-cristão e os caçadores-coletores do paleolítico. Essa divisão agrupadora em “níveis evolutivos” descende de boa parte de suas referências, em especial dos já citados “velhos pré-historiadores” evolucionistas, em especial Frazer.

O que permite a Lukács aproximar essas referências é, fundamentalmente, a relação sujeito-objeto estabelecida por meio dos “sistemas da magia”, cujas instituições e rituais passam a estruturar a consciência cotidiana e seu processo nominativo, de modo a conceder poderes cada vez mais concentrados aos magos, configurando o “momento de uma inicial divisão do trabalho” (LUKÁCS, 1966a, p. 103). Trata-se ainda de uma “magia prática”, que não se confunde com a religião,

pois possui um grau menor de generalização e maior domínio sobre a imediatez. Nos povos mais primitivos, “os limites reconhecíveis entre mundo interno e mundo externo estão mais esfumados, são mais imprecisos que no período religioso-animista”, do mesmo modo que a relação predominante com o mundo externo é desprovida de mediação ético-religiosa. Estamos nos passos de Frazer, que falou da magia como um “sistema inautêntico” no qual a ciência é falsa, e a arte, estéril, e que tem na analogia seu “principal veículo intelectual de generalização e sistematização da vida cotidiana”. A fim de amplificar o materialismo de Frazer, Lukács recorre a George Thomson:

A magia primitiva se baseia na ideia de que ao criar a ilusão de dominar a realidade, domina-se realmente a ela. É uma técnica ilusória, complemento da ausência de uma técnica real. De acordo com o baixo nível da produção, o sujeito é só imperfeitamente consciente do mundo externo, e, portanto, a execução de um ritual prévio aparece como causa do êxito do empreendimento; mas ao mesmo tempo, como orientação à ação, a magia encarna a valiosa verdade de que o mundo externo pode realmente ser alterado pelo comportamento subjetivo dos homens. (THOMSON *apud* LUKÁCS, 1966a, p. 107)

A descrição corresponde à definição clássica da *falsa consciência* como parte integrante do fenômeno ideológico, tal como definido em *História e consciência de classe* e que se tornaria posteriormente a base de desenvolvimento da teoria crítica. Mas, ainda assim, apesar da complementação que enfatiza o aspecto de verdade dessa falsa consciência, Lukács sublinha aquele que seria, em sua opinião, o principal achado teórico de Frazer, e que estrutura todo o primeiro volume de sua *Estética*: “a grande importância da imitação como fato elementar da relação do homem com a realidade objetiva” (LUKÁCS, 1966a, p. 108). A imitação como primeira forma de “reação primitiva, prático-imediata” ao reflexo imediato da realidade, ainda que se mantendo no nível do pensamento analógico, portanto, sem a busca por conexões causais. A evolução técnica que conduz do uso de seixos como ferramentas às ferramentas propriamente tecnológicas é fruto da imitação, que, nesse momento do texto, Lukács considera ser uma capacidade identificável em outros animais superiores.

A diferença é que o conteúdo do reflexo e da imitação no homem primitivo tem como meio a linguagem e o trabalho, isto é, não se efetiva de modo espontâneo como no restante da natureza. A natureza se torna um objeto e o homem um sujeito nessa relação, sendo que o próprio destacamento da relação homem-natureza já é a instauração da dualidade sujeito-objeto. Estamos ainda no plano do materialismo

espontâneo da vida cotidiana, em que são empregados meios mágicos para a realização de objetivos práticos, como caça, fertilidade, boa colheita etc. Nesse sistema mágico estão presentes, amalgamados, os germens do que depois serão arte, ciência e religião; uma “mistura inextricável” estabelecida em um “estágio inicial de pré-diferenciação” que Engels chamou de “estupidez originária”. De todo modo, magos, curandeiros e xamãs representam a primeira forma de divisão do trabalho, ainda que falte a sua atividade uma orientação ética nascida do terreno da tradição e da opinião pública (LUKÁCS, 1966b, p. 115).

O tema é desenvolvido no capítulo 5 (*Problemas da mimese. I. A gênese do reflexo estético*), quando Lukács retoma a discussão sobre como o *trabalho* engendra “modos de comportamento independentes”, como a arte e a ciência, mas agora o acento recai sobre a diferença entre eles. A arte herda esse papel *antropomorfizador*, sua tendência à *evocação emocional*, da magia e da religião. Lukács chega a chamar essa herança de “aura”, e a afirmar que com o desenvolvimento da ciência tem lugar “uma debilitação, uma degradação da aura”, sem, no entanto, fazer qualquer menção a Walter Benjamin¹³. O que diferenciaria o sistema mágico de objetivação seria o fato de ele operar suas sínteses do cotidiano a partir da *mimese*. As conformações mimético-artísticas da realidade, ainda que orientadas a um fim mágico, têm efeitos positivos enquanto imitação evocadora de reflexos da realidade, o que evidentemente é diferente das objetivações propriamente estéticas, que “já não imitam para determinados fins práticos”, pois se concentram “na intenção de despertar no espectador determinadas ideias, convicções, determinados sentimentos, paixões etc.” (LUKÁCS, 1966b, p. 38).

Essa é a principal distinção entre o reflexo estético e a magia, a despeito do antropomorfismo em comum: a propriedade imanente da arte em

conceber a reprodução reflexa da realidade precisamente como reflexo,

¹³ Em seu clássico ensaio sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, de 1936, Walter Benjamin falou das pinturas nas grutas da idade da pedra como exemplo primeiro da função de *culto* da obra de arte, em contraposição ao valor de *exposição* na arte burguesa (perda da aura): “Os dois polos [da história da arte] são o valor de culto da obra e seu valor de exposição. A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa nessas imagens é que elas existem, e não que sejam vistas. O alce, copiado pelo homem paleolítico nas paredes de sua caverna, é um instrumento de magia, só ocasionalmente exposto aos olhos dos outros homens, no máximo, ele deve ser visto pelos espíritos. O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte” (BENJAMIN, 1987, pp. 172-173). Essa ideia benjaminiana de uma “perda da aura” decorrente da reprodutibilidade técnica, no entanto, será contestada por Lukács na seção *O filme*, no capítulo 14 (LUKÁCS, 1967b, p. 174).

algo que se contrapõe à realidade transcendente da magia e da religião, que atribuem realidade objetiva ao sistema de seus reflexos e exigem a fé correspondente (LUKÁCS, 1966b, p. 40).

O afastamento da vida normal e a volta a ela por um meio homogêneo evocador corresponde a uma *suspensão* temporal da relação direta com a própria vida, uma característica já notável na prática da magia. A imitação isola (separa formalmente) o espectador do fluxo da vida cotidiana, pela criação de um universo de “caráter espaço-temporal fechado e, portanto, necessariamente concentrado e ordenador dos elementos desde um ponto de vista unitário”, oferecendo um mundo homogêneo em que todos os momentos importantes da totalidade são apresentados de um modo breve (LUKÁCS, 1966b, p. 52-53).

Esse acontecimento revela a dimensão qualitativa de uma ultrapassagem de nível ocorrida com o surgimento do “desenho ou a construção dos personagens”, dois produtos relativamente tardios da evolução humana.

A necessidade de caracterização individual – tanto na vida quanto no reflexo – não aparece a não ser com os conflitos nascidos das relações entre os indivíduos e a sociedade, ou seja, em um período posterior, subsequente à dissolução do comunismo primitivo. (LUKÁCS, 1966b, p. 55)

O resultado é, como se sabe, o surgimento da literatura e sua centralização na “colisão”, que encaminha a evolução social da arte para sua autonomia em relação à dança ou ao canto, por exemplo.

É nesse momento que se concretizam novas categorias dessa forma de reflexo, como o caráter profundamente social do típico e sua concentração dos fatos da vida no reflexo que, antes do mundo burguês, foram mais típicos nas situações que nos personagens. Enquanto o “típico primitivo” nascia das necessidades práticas da magia, contendo já os germens de divergência entre a magia e a arte, o típico legitimamente artístico não pode começar enquanto não forem produzidas “colisões entre o indivíduo e a totalidade”, a saber, após a “decomposição do comunismo primitivo e o nascimento das primeiras diferenciações em classes” (LUKÁCS, 1966b, p. 57). Essas correntes contrárias (arte/magia, imanência/transcendência, interceder/evocar etc.) coexistem até o surgimento da finalidade estética do objeto artístico e do sistema de objetivação superior que o possibilita.

É assim que a “generidade deixa de ser um objeto transcendente intencional da singularidade” e passa a determiná-la de múltiplas maneiras, rompendo a unidade imediata e orgânica do geral e do singular, originando uma nova categoria, a

particularidade. “Uma vez consumado esse processo, fica constituído o estético como princípio real substantivo do desenvolvimento da humanidade”. Essa afirmação é importante quando lembramos as recorrentes referências ao recurso metodológico marxiano da anatomia do homem como chave para a compreensão da anatomia do macaco, sua bússola teórica na busca da gênese da arte: “só a visão clara do ponto de chegada pode iluminar as obscuridades do ponto de partida”. Ao menos nesse sentido seu esforço sobre a *particularidade* se justifica, promovendo a conclusão de que a arte é uma forma de reflexo distinta da ciência, por mais que haja uma “identidade” entre suas categorias e conteúdos, uma vez que ambas refletem uma mesma realidade¹⁴ (LUKÁCS, 1966b, p. 65).

Como vimos, o sistema mágico de objetivações é o espaço em que se configuram as principais categorias que serão encontradas nas práticas propriamente estéticas, isto é, naquelas objetivadas em um sistema reflexivo próprio, no qual os elementos evocadores da vida cotidiana – sua pensada combinação, disposição, intensificação etc. – são conscientemente orientados para sua “verdadeira e concreta essência” puramente evocadora. Nesse ponto, Lukács estabelece sua divergência em relação à póstuma *Estética* (1953) de Nicolai Hartmann, reprovando sua não vinculação entre a orientação consciente da ação estética e a vida cotidiana, uma forma de reflexo que visa a transformar o *em-si* em um *para-nós*. Essa vivência estética e sua potencialidade imanente, essa “entrega imediata a um complexo unitário de imagens reflexas da realidade, sem ilusão alguma de estar em presença da realidade mesma” é o que há de mais característico na atividade artística (LUKÁCS, 1966b, p. 71).

A amundandade das pinturas paleolíticas

A arte surge, portanto, como um desdobramento daquela necessidade de separação entre o cotidiano *lato sensu* e os conteúdos socialmente relevantes que ele porta, a fim de expressar “um efeito evocador concreto”; um expediente que, como visto até aqui, já estava presente no sistema mágico, mas que foi

¹⁴ Conforme a definição lukácsiana apresentada no capítulo *O típico: problemas do conteúdo*, de seus *Prolegômenos a uma estética marxista*, o típico possui uma dimensão formal e de conteúdo: “um conteúdo que deve conservar e fixar, aprofundando-a, a imediatividade sensível das formas fenomênicas, que deve renunciar a priori e em princípio a reproduzir a infinitude extensiva do mundo, um conteúdo que deve atingir sua força de convicção exclusivamente a partir da força evocativa na conformação da realidade reproduzida, um tal conteúdo deve dirigir o seu sentido universalizante a fim de elevar a singularidade na particularidade” (LUKÁCS, 1978, p. 261).

progressivamente se desgarrando. Em muitos casos, também como já afirmado, essa separação se apresenta como uma secularização das formas estabelecidas no universo mágico que, não raro, são reaproveitadas pelas religiões (formas transcendentais que instauram a ética como mediação da relação sujeito-objeto), neste último caso, pouco alterando a posição social e a função da arte (LUKÁCS, 1966b, p. 103). Lembremos que para Lukács a imitação não está associada apenas à arte, mas à sobrevivência nos animais superiores de uma forma mais ampla, não sendo sequer uma exclusividade humana; uma constatação que ao longo do texto é periodicamente associada ao *reflexo condicionado* como “princípio de antecipação dos fenômenos reais”, tal como estabelecido por Pavlov. Esse é o enraizamento material último para a ontogênese das formas superiores de reflexo associadas ao *trabalho*. A arte seria o resultado tardio dessa evolução dos sistemas de reflexo, na qual formas anteriores, como o “adorno somático” e os instrumentos do “ornamento puro”, adquirem uma dimensão estética, autenticamente autônoma no sentido da produção de um “mundo próprio”, ultrapassando sua condição anterior de amundandade (LUKÁCS, 1966b, p. 109).

Esse é o processo de “desenvolvimento da mundanidade das formações artísticas”, impossível de ser concretizado com os conteúdos sociais de seu começo. Os limites mal definidos da relação sujeito-objeto nos momentos iniciais do homem impediam o desenvolvimento desse modo específico de reflexo, que se caracteriza pelas “formas puras de mimese” que medeiam a relação entre “o homem imediatamente dado” e sua “auto-objetivação no reflexo” (LUKÁCS, 1966b, p. 111).

O caráter sem mundo da ornamentística se desprende da essência da coisa, de tal modo que inclusive quando a intenção original era de caráter predominantemente mimético, como no caso dos caçadores do paleolítico, o efeito é mais frequentemente o de um ornamento insuficientemente alcançado do que o de um reflexo unilateral e excludente da realidade. (LUKÁCS, 1966b, p. 112)

Por mais que falte mundo às pinturas do paleolítico, elas “provam que já estava objetivamente presente a contraposição interna” entre as *formas estéticas* e o *conteúdo/finalidade mágico*, dois princípios em si heterogêneos e dotados de uma “impressionante fidelidade evocadora” (LUKÁCS, 1966b, p. 113). O que a descoberta das grutas profundas, ocorrida no início do século XX, trouxe à discussão foi o aspecto suplementar de quase invisibilidade expositiva de muitas das pinturas, “tão difícil e laboriosamente acessíveis ao espectador que fica excluído que o motivo de sua produção tenha podido ser a intenção de despertar uma impressão visual

imediate e menos ainda um mero gosto visual”. Lukács chega, inclusive, a aventar a possibilidade de diferentes funções das figuras a depender de sua localização mais ou menos acessível, mais ou menos iluminada, algo que ele afirma a partir dos estudos de Adama Van Scheltema¹⁵, Hoernes-Menghin e Herbert Kühn, o mais importante do ponto de vista da pintura paleolítica. Além, evidentemente, de Gordon Childe¹⁶.

Estava descartado o valor de exposição de parte considerável dessas obras, para falarmos em termos benjaminianos, ou a intenção de “evocação visual”, para nos mantermos na dicção lukácsiana estabelecida a partir de Herbert Kühn, por mais que não se duvidasse do “fechamento e substantividade” de sua forma artística ou da eficácia de sua ação evocadora, ainda que relacionada à magia. Importa a Lukács a relação entre “a determinação mágica do conteúdo com as formações estéticas produzidas por sua conformação”, sendo que quanto mais primitiva é uma sociedade, maior é a tendência de mimese mágica e mimese estética se fundirem. Nesse itinerário, a “obra figurativa” marca um nível de objetivação superior, orientado ao estético, por mais que essas primeiras figuras possuísem um evidente papel mágico-ritualístico (imitativo ou de transposição), em uma terminologia que pula de Frazer para Gehlen (LUKÁCS, 1966b, p. 116-120). Há nessas cavernas uma lógica dupla que envolve a exposição e o culto das pinturas, que se reflete tanto na alternância entre *lugares restritos/de difícil acesso* e *lugares espetaculares*, quanto na sobreposição de imagens que ritualiza o próprio ato de gravar a parede, e cuja finalidade transcende o efeito visual produzido. Essas cavernas são, ao mesmo tempo, lugares liminares de conexão entre mundos, e por isso também são lugares de poder, lugares em que a divisão social do trabalho se fixa pela primeira vez¹⁷.

¹⁵ Já utilizado na primeira seção do capítulo 4, e que reaparecerá nos capítulos 14 e 16.

¹⁶ À medida que o assunto se aprofunda, o mesmo ocorre com as referências: Pavlov, Scheltema, Hoernes-Menghin, Herbert Kühn, Gordon Childe, Arnold Gehlen, Max Verworn, Lévy-Bruhl, Franz Boas etc. Tylor só é mencionado uma única vez ao longo de toda a obra, ainda que suas ideias estejam presentes em muitas passagens. Mais impressionante é vermos uma única menção a Morgan como alguém que inspirou Marx quanto às origens das sociedades, sem que sua obra seja utilizada (LUKÁCS, 1967b, p. 550). Ernst Fischer é mencionado várias vezes nos primeiros capítulos e volta a ser utilizado em capítulos futuros, enquanto a obra de Hauser não é citada.

¹⁷ A despeito das dificuldades impostas pela dualidade entre, por exemplo, a composição heterogênea em Altamira e a disposição homogênea das figuras em Lascaux, a sacralização do lugar parece indiscutível, seja pela repetição e sobreposição das figuras, seja pela inacessibilidade ou especialidade multifuncional do local. A primeira característica, particularmente, além de testemunhar a sacralização da parede e o recurso acumulativo de signos deixados por antepassados, tem um aspecto de “manual do xamã”, de inscrições que transmitem um determinado saber. A escolha da(s) parede(s) a serem pintadas não envolve, portanto, apenas questões “físicas” da superfície, mas também aquelas

Essa definição é mais uma prova da eficácia do materialismo de Lukács, pois o permitiu, no campo da filosofia, adiantar em algumas décadas uma discussão que, na arqueologia, se estabeleceria apenas nos anos 1980. Vale a pena especificar essa afirmação, ainda que de maneira breve, para termos uma dimensão prática da validade de seu materialismo, bem como alguns de seus resultados imediatos. Desde que Salomon Reinach estabeleceu sua autocritica em *L'art et la magie: à propos des peintures et des gravures de l'Âge du Renne*, em 1903, predominou nas ciências da arte pré-histórica a ideia de “magia simpática” extraída de Frazer¹⁸, transformada nos anos seguintes na tese da “magia da caça”, segundo a qual o “homem primitivo” ao ferir sua figura, fere o animal real (CLOTTE, 2011, p. 26). Essa tese garantia a requerida duplicidade das pinturas; mágicas e utilitárias ao mesmo tempo: a ornamentação visível funcionaria como amuleto ou talismã, ao passo que as pinturas mais escondidas teriam o objetivo de influenciar a realidade por meio de sua representação¹⁹.

Outra implicação emerge daí, seu caráter mágico faz com que a performatividade da pintura se torne tão importante quanto seu resultado visual; uma explicação derivada da conjugação entre utilidade e magia que parecia explicar as conhecidas sobreposições de figuras em uma mesma parede, denotando uma ritualística. Na segunda metade do século XX, a metodologia estruturalista deu alguns passos nessa direção com a sistematização do estudo dos modos de agenciamento das figuras e suas técnicas e disposições, sem, no entanto, ter sido capaz de fornecer novos elementos interpretativos²⁰. Paralelamente, em 1951, o historiador das religiões Mircea Eliade apresentou sua tese de que os homens do

relacionadas à iluminação, à acústica e à espiritualidade atribuída ao local (CLOTTE, 2011, p. 175-189).

¹⁸ Essa ideia de “magia simpática”, na qual “imagem e realidade estão estreitamente ligadas e, portanto, através da imagem pode-se influenciar diretamente sobre o real” (CLOTTE, 2011, p. 73) já estava presente no *Ramo de ouro* de Frazer, de 1890, mas com um destaque muito maior para o caráter imitativo do comportamento mágico (cf. FRAZER, 1900, p. 7-128).

¹⁹ Na história da arte, essa mudança de paradigma interpretativo coincide com o fim da polêmica iniciada por Alois Riegl, em 1893, sobre “origem imitativa naturalista” da arte, em contraposição à “teoria mecanicista materialista” de Gottfried Semper, existente desde 1860, que considerava a arte como um subproduto técnico-prático da atividade manual que tende naturalmente à ornamentação. Essa linha argumentativa de Riegl, que reconhece o pioneirismo das “formas de expressão naturalisticamente imitativas”, foi seguida por Salomon Reinach, Henri Breuil, Hugo Obermaier, Herbert Kühn, Adama van Scheltema, Gordon Childe e tantos outros que as obras de Lukács e Hauser compartilham (cf. HAUSER, 1995, p. 994).

²⁰ Em *Les religions de la préhistoire*: paléolithique, de 1964, Leroi-Gourhan desconfiava da magia como sistema explicativo, afirmando que ela “muito presumivelmente existia no Paleolítico, mas vimos que nada a demonstra, nem as figuras, nem a organização”. Um ceticismo que se estendeu à explicação via xamanismo (LEROI-GOURHAN, 1995, p. 134-136).

paleolítico tiveram uma religião de tipo xamânico, a qual foi desenvolvida ao longo da segunda metade do século até encontrar em David Lewis-Williams seu principal difusor, já no final dos anos 80. Quase dez anos depois, Jean Clottes aderiu a essa interpretação (CLOTTE, 2011, p. 54-55). De modo surpreendentemente atual para a época, Lukács falava em um universo de “fronteiras fluidas” (a partir de Frazer), em “práticas xamanísticas” como formas exemplares para a compreensão das origens do sistema mágico (a partir de Gehlen), e mencionava as “práticas dos curandeiros, dos xamãs etc.” como “fenômeno generalíssimo da vida dos povos primitivos” (a partir de *Psyche*, de Erwin Rohde) (LUKÁCS, 1966b, p. 36-49).

Podemos encontrar uma contraprova semelhante da eficácia da abordagem lukácsiana em seu aparte sobre as pequenas estatuetas que os arqueólogos costumam chamar de “vênus”, com suas características sexuais exageradas, provavelmente associadas a rituais de fecundidade. Lukács amplia de tal modo a discussão que chega a tatear a ideia de que essas obras eram registros da definição dos gêneros a partir de parâmetros de genitalidade – nesse caso, pensando a partir de *A origem da família, da propriedade privada e do Estado* – o que também foi demonstrado por estudos posteriores, como os de André Leroi-Gourhan (1965)²¹, Jean Clottes (2011) e, fugindo da pintura parietal *stricto sensu*, John Zerzan²². Em suas palavras, tais imagens indicam “que aqueles homens haviam entendido o papel

²¹ Durante os anos 1950 e 1960, a arqueologia também teve seu auge estruturalista, principalmente em torno dos trabalhos de Leroi-Gourhan que refutavam a presença de aleatoriedade na inscrição dos desenhos nas cavernas. Segundo Leroi-Gourhan, as imagens em toda a Europa Ocidental pareciam estar organizadas em torno da binaridade masculino/feminino e em grupos específicos de animais e diferentes formas de representação das genitálias; sem desconsiderar as sobredeterminações oriundas, p. ex., da localização dos desenhos nas paredes, seus esquemas e, principalmente, os elementos que permitem reconhecer as permanências estilísticas dos períodos, apesar da diferente complexidade das imagens que não parecem obedecer à cronologia alguma (cf. LEROI-GOURHAN, 1995 p. 68-74).

²² Segundo Zerzan e seu anarco-primitivismo que radicaliza lições da *Dialética negativa* de Adorno, as pinturas rupestres do paleolítico estavam criando, a um só tempo: 1) a submissão da mulher enquanto natureza selvagem e perigosa a ser domada e 2) a capacidade humana de representar (o surgimento do pensamento simbólico). Em trabalhos como *Futuro primitivo e outros ensaios* (ZERZAN, 1994) e *Patriarcado, civilização e as origens do gênero* (ZERZAN, 2011), o pensamento simbólico é apresentado como decorrência e condição, portanto como necessidade, da dominação, uma vez que os homens viveram mais de dois milhões de anos sem precisar dele. A agricultura e, conseqüentemente, o rebaixamento da mulher à condição de Grande Mãe, isto é, reprodutora fértil de homens e alimentos, a qual existe em todas as religiões camponesas, é muito recente, tendo apenas 10 mil anos. Sua explicação é a de que, uma vez que não existe na natureza nenhuma razão para a divisão de gênero, a autodomesticação pela linguagem, pelo ritual e pela arte, que inspirou a dominação de animais e plantas que lhe seguiu, teve que ser criada pela proibição tabu e naturalizada pela ideologia ritual. São esses rituais que acentuam e facilitam novas renúncias em favor da divisão do trabalho; e o primeiro registro de sua existência são justamente as pinturas rupestres do paleolítico (ZERZAN, 1994).

da mulher na origem da nova vida, e que o generalizavam magicamente aos animais e às plantas dos quais viviam” (LUKÁCS, 1966b, p. 120). A figuração simbólica é o sinal decisivo da ascensão dos valores abstratos que caracterizam toda forma de dominação, incluindo a nova etapa que se abre na organização da espiritualidade com o advento da religião.

Mesmo que não pareça, esse é um momento crucial da reflexão desenvolvida na *Estética*, no qual podemos identificar com maior nitidez “o papel da causalidade no decurso da gênese do estético”, o que demonstra a existência já nesta obra de lineamentos teóricos que podem ser reconhecidos como ontológicos, “mesmo que dita expressão não tenha sido utilizada, seja porque Lukács a associava com o existencialismo, seja porque ele próprio não havia se dado conta da possibilidade de uma ontologia em bases materialistas” (VAISMAN, 2007)²³. A luta intestina que existe na própria formação estética da arte se deve ao fato de que “o estético começa por formar-se dentro do mundo ideal e emocional da magia” e apenas depois produz nos homens o hábito de apreciar a criação de um mundo por parte da arte, o que só ocorre quando a evolução social sedimenta ideias e sentimentos que despertam e aprofundam o estético, possibilitando “a peculiaridade do reflexo artístico da realidade” (LUKÁCS, 1966b, p. 121). Dessa maneira, Lukács associa a consolidação mimética da arte, não mágica, ao processo desigual de dissolução do comunismo primitivo, que se manifesta no surgimento da pintura e da literatura, artes que têm um caráter “imediatamente contemplativo” de evocação subjetiva de ideias e emoções.

Esta formação de mundo se expressa formalmente no arredondamento e na consumação internos da formação artística. Mas é claro que esse caráter formal não pode ser mais que expressão imediata da consumada totalidade do conteúdo [...]. Esta totalidade realizada do conteúdo constitui o mundano das obras de arte, o caráter de independência em completude interna. (LUKÁCS, 1966b, p. 122)

A experiência artística possui, portanto, duas dimensões, uma objetiva e outra subjetiva. De um ponto de vista subjetivo sua consumação indica o caráter

²³ Aqui, Ester Vaisman segue a já apresentada crítica de Chasin a Lukács (CHASIN, 2009, p. 139-219), na qual o filósofo afirmou ser “impressionante notar que a própria *Estética*, em cuja arquitetura a dimensão ontológica é patente, exiba a presença marcante da conciliação entre lineamentos do ideário marxiano e a forma exterior da problemática do conhecimento. Em seu capítulo 13, na parte voltada ao exame da categoria do *em-sí*, pode-se apreciar com extrema clareza a manifestação dessa ocorrência, na qual, à semelhança do que se passa no conjunto da história da ontologia até Marx, os temas e os procedimentos propriamente ontológicos são embaralhados e confundidos com problemas gnosiológicos” (CHASIN, 2009, p. 192-193).

antropocêntrico do mundo representado, que se refere exclusiva e inevitavelmente ao homem. Por outro lado, há um aspecto objetivo em que o formalmente consumado “reflete a totalidade intensiva da realidade refigurada, suas determinações essenciais, seus objetivos e suas relações”. Essa é uma das características fundamentais da passagem da arte mágica para a estética, diferenciando-se definitivamente da ornamentística, na qual as “imagens reflexas da realidade objetiva” foram desenraizadas de seu habitat natural e inseridas em usos “que não têm nada que ver com sua própria essência objetiva”. A ornamentística seria, nesse sentido, um deslocamento semelhante ao que se dá com a alegoria, mas com finalidade distinta, pois, neste caso, o ato artístico “faz com que sua objetividade própria se atrofie em mero e decorativo simbolismo” (LUKÁCS, 1966b, p. 123).

Essa eliminação programada de toda “realidade intensiva” dos objetos própria à ornamentação, no entanto, configura um sistema particularmente diferente daquele em que funciona a arte mágica e suas figuras soltas, desprovidas de qualquer marco espacial representacional e sem uma linha que estabeleça alguma relação entre elas; o que Lukács afirma a partir das descrições dos casos de Altamira, Font-de-Gaume e Niaux. Apesar da ausência de unidade entre as figuras, tanto o esmero de sua execução quanto a dupla funcionalidade de suas existências parecem corroborar as afirmações de Gordon Childe mencionadas por Lukács, a respeito do sítio magdaleniano de Limeuil, em Dordogne: “um verdadeiro mostruário de lâminas de pedra e seixos, nos quais se gravou algo como esboços reduzidos das pinturas rupestres”. Atestando não apenas a maestria técnica de seus executores, mas também uma dedicação formativa especial, tais indícios permitem a ambos, Lukács e Childe, considerar os primeiros artistas dos povos caçadores do paleolítico como os “primeiros especialistas da história”, isto é, um grupo de profissionais ligados aos ofícios rituais que seria mantido pelos demais produtores diretos da comunidade (LUKÁCS, 1966b, p. 125).

Essa primeira forma de especialização teria sido o elemento fundamental para esse autêntico “florescimento cultural” em uma economia bastante rudimentar, assentada basicamente na caça e na coleta. Contraditoriamente, como não poderia deixar de ser, o baixo nível da cultura material da época foi o reitor da miséria e do esplendor daqueles povos, manifestando sua positividade por meio de um “talento sensível de observação e fixação das singularidades do mundo circundante, em si

extraordinário e muito superior ao das culturas posteriores” (LUKÁCS, 1966b, p. 128). Essa é, segundo Lukács, “a essência específica do grande período da pintura rupestre”, o porquê de sua “prematura imperfeição, única e irrepetível” que a torna, ao mesmo tempo, realista e carente de mundo (LUKÁCS, 1966b, p. 124). Aqui, outra vez, nos encontramos diante de um paradoxo, pois, para Lukács, realismo e amundandade são, esteticamente, pontas de uma contraposição excludente:

todo reflexo da realidade que não se detenha no nível superficial do naturalista e imediato, que se oriente à reprodução da totalidade intensiva, da totalidade das determinações essenciais e sensivelmente manifestas dos objetos, cria uma espécie de mundo, com intenção ou sem ela. O paradoxo das obras-primas da pintura rupestre paleolítica consiste em que os animais reproduzidos, considerados como objetos soltos, parecem possuir essa totalidade intensiva das determinações, ou seja, uma intenção de mundanidade, enquanto, ao mesmo tempo, são representados completamente isolados, em seu abstrato ser-para-si, como se sua existência não estivesse em interação alguma com o espaço que as rodeia imediatamente, para não falar de seu ambiente natural. Essas figuras estão, pois, – artisticamente – fora de todo o mundo, e sua conformação é em última instância amundanal (LUKÁCS, 1966b, p. 127).

Essa falta de mundanidade nas pinturas rupestres do paleolítico, essa falta de uma apresentação dos objetos em suas relações com o mundo circundante e com as relações ambientes, no entanto, não permite que se fale em “mero naturalismo”, em “mera imitação fiel” ou em “mera imitação fotográfica dos modelos singulares”, pois, ao menos no caso das grandes pinturas do magdaleniano, a representação sempre se orienta “energicamente ao típico, e os detalhes resultantes da verdade natural estão submetidos à hierarquia artístico-realista; sua proximidade com a natureza não é mais que um veículo para expressar pictoricamente, visualmente, a tipicidade” (LUKÁCS, 1966b, p. 127). A mesma singularização pictórica que representa os seres existentes em um “ser-para-si absoluto, isolado”, por outro lado, suscita a ideia de que existem determinações objetivas que, por não serem representadas, arrancam tais imagens de sua singularidade e as convertem em “protótipos de si mesmo” (LUKÁCS, 1966b, p. 127). A soltura de tais figuras seria um sinal de complexidade ritual, assim como a busca das formações espeleológicas para sua execução – o que Jean Clottes chamou de “animais imanentes à rocha” (CLOTTE, 2011, p. 197) – indica que a pesquisa e seleção com finalidade representacional também faziam parte do trabalho de dar forma a um estado de espírito em que as imagens têm mais a ver com uma religiosidade fluida do que com o naturalismo que conhecemos da

história da arte²⁴.

A “perfeição extraordinária das obras”, que aparentemente contrasta com o grau de desenvolvimento das forças produtivas que as possibilitaram, habita a reminiscência distante daquele momento primevo – e imaginado – em que se estabeleceu a divisão social do trabalho. Sua excepcionalidade na captação visual sensível da realidade da época, que significou, antes de tudo, uma ultrapassagem de horizontes que em breve (no mesolítico) desapareceria, só foi possível graças a uma provável profissionalização propiciada pela divisão social das tarefas. A “excepcional altura dessa cultura de caçadores” (LUKÁCS, 1966b, p. 131) desapareceu assim que as condições para sua existência deixaram de existir, sem “sequer abrir possibilidades abstratas de continuação, para não falar de progresso imanente em uma formação mais desenvolvida”. Com o fim da última era glacial e, mais especificamente após o período das chamadas artes holocenas, as novas condições de organização social exigiram novos métodos para a produção e reprodução da vida, de acordo com as transformações ocorridas nas condições ambientais (de caça e coleta de alimentos). Em uma citação direta de Childe, Lukács sumariza: “quando as geleiras derreteram, o bosque avançou por tundras e estepes, e as manadas de mamutes, renas, bisões e cavalos imigraram ou se extinguiram. Com sua desaparecimento se deterioraram também as culturas que haviam vivido deles” (LUKÁCS, 1966b, p. 126).

Considerações finais

As formas abstratas de reflexo que podemos encontrar na natureza (simetria, proporção, ornamentalística etc.) só se tornam evocadoras, se tornam antropomorfizadoras, quando se distanciam da imediaticidade do trabalho, da atividade cotidiana, para se tornarem um reflexo dela. Esses elementos essencialmente formais e vazios, “objetivamente sem mundo próprio; e, subjetivamente, sem sujeito”, só entram no domínio estético quando conseguem se desgarrar da utilidade, autonomizando-se. Ao fim e ao cabo, a falta de mundanidade

²⁴ Não há exagero em repetir que, apesar de reconhecer que nas pinturas rupestres o realismo contrasta com a ausência de mundo (uma vez que suas figuras estão soltas, sem ligação com qualquer entorno), Lukács jamais as associa ao *naturalismo* que ele depreciou desde a publicação do ensaio *Narrar ou descrever?*, de 1936 (LUKÁCS, 2010, pp. 149-185). “Diferentemente da ornamentalística, a pintura rupestre é mimética, de modo que a ausência de mundo não nasce como consequência interna e coerente de um princípio criador, mas antes aparece em contradição com sua base” (PATRIOTA, 2010, p. 156).

das pinturas paleolíticas é expressão da ausência de uma zona de mediações em que se inscreve toda ação ética. Sua amundandade é o registro histórico de uma sociedade cujo sistema de atividades não tem espaço para a formulação ética (TERTULIAN, 1991, p. 82).

A visão de mundo subjacente às pinturas do paleolítico não inclui nenhuma ideia de “segunda natureza”, assim como não comporta nenhuma dualidade entre matéria e espírito. Uma concepção do mundo mágica, fluida e complexa como esta “impossibilita um para-si explícito tanto no pensamento quanto na criação de figuras”, por mais que seja evidente nessa arte a vontade de dominar intelectual e praticamente o espaço circundante (LUKÁCS, 1966b, p. 137). A evolução das formas, e conseqüentemente a autoafirmação da arte como autoafirmação do homem, é uma decorrência das tentativas de solução desse conflito entre o desenvolvimento imanente da matéria expressiva (tendência estética) e a magia como sistema de objetivação reflexa que responde aos novos e progressivos problemas que a vida cotidiana coloca para a coletividade humana.

Se pretendemos descobrir de verdade a gênese filosófica do estético, temos que esclarecer com todos seus paradoxos a correta determinação da pintura rupestre paleolítica. Por um lado, sua magnífica força realística, por outro, a impossibilidade radical de continuá-la e logo a necessidade histórica e estética em que se vê a evolução da arte de começar em certo modo desde o princípio o reflexo da realidade, milênios depois de haver alcançado aquelas conquistas culminantes [...] Por isso é claro que a mimese pictórica da realidade visível não pode cobrar o caráter de um mundo, mas que se os objetos representados se encontram em uma interação real, derivada de sua mesma objetividade, entre eles e com seu entorno. O espaço pictórico ricamente conformado como unidade concreta sensível-intelectual de tais complexos racionais é o único fator capaz de evocar artisticamente a existência de um mundo. Se falta essa unidade contraditória e concreta, a imagem carece daquela profundidade que também sentimos falta na ornamentística, tem que se manter no decorativo-ornamental, como as imagens dos bosquímanos e muitas pinturas rupestres do sul da Espanha, diferentemente do que ocorre com as representações animais que analisamos. (LUKÁCS, 1966b, p. 123-139)²⁵

Como afirmamos no início deste artigo, investigar a “paradoxal essência artística da pintura rupestre” significa inquirir as bases reais da própria gênese da experiência estética e questionar como ela possibilita, no campo antropomórfico, a superação do sistema de reflexo estabelecido pela religião, por mais que – ou justamente porque – a relação com o transcendente e as divergências entre reflexo

²⁵ Note-se aqui mais uma semelhança entre a visão de Lukács e a posterior leitura de John Zerzan: a busca de uma analogia entre a cultura de povos bosquímanos e os agrupamentos humanos que viveram na Europa durante o paleolítico, dada a semelhança do modo de produção e, presumivelmente, de organização social.

mágico e reflexo estético se constituam como uma contradição interna da própria mimese artística (LUKÁCS, 1966b, p. 77). No caso das pinturas paleolíticas, sua essência estaria na inigualável “predisposição subjetiva para a observação” dos fenômenos visuais em sua singularidade e tipicidade, uma “finíssima sensibilidade para o caso singular” que caracteriza esse estágio inicial da divisão do trabalho entre os cinco sentidos, com um tendencial universalismo da visão e do ouvido. Essas pinturas são “a transposição artística dessas capacidades imprescindíveis para a vida cotidiana” da época, o que só foi possível pela divisão do trabalho e o nascente profissionalismo artístico.

O referido caráter mágico seria, portanto, imposto “desde fora” a essa necessidade inerente ao desenvolvimento da linguagem – de maneira heteronômica, diríamos nós. Suas conformações singulares, suas figuras de fundo puramente espeleológico são “mimese da realidade para influir de modo favorável à comunidade”. Um realismo que esquece o entorno dos objetos porque seu objetivo é transcendental, determinado pelo caráter mágico de sua finalidade evocadora calcada na “ubiquidade”: “o *páthos* dessa concentração sobre um objeto reproduzido fora de todo entorno, mas concebido de um modo típico-realista, tem fundamentos mais profundos que a ‘falsa consciência’ da magia, absolutamente dominante na época” (LUKÁCS, 1966b, p. 133). Afinal, ao se orientar ao “evocador”, essas pinturas desenvolviam artisticamente as específicas capacidades visuais e de concentração (consequentemente a atenção e a comunicação) daqueles primitivos caçadores. Esse é o momento de verdade dessa falsa consciência.

Longe de serem uma forma de ornamentação de grutas, cavernas, abrigos e falésias, as pinturas do paleolítico são “uma antecipada e isolada erupção das capacidades e possibilidades realista-miméticas do homem” que não logrou continuidade, mas que tornou evidente “a união indissolúvel da mimese evocadora com o realismo artístico”, ainda que falte “um dos rostos da mimese, a criação de mundo, de modo tão completo quanto o da perfeição com que nos é apresentada a produção realista do objeto”. Essa falta é compensada pela heteronomia do sistema mágico em que tais objetos funcionam; ou seja, a função atribui um sentido que falta à imanência da representação. Há uma “vontade de arte” nessa “mimese magicamente determinada” que sublima emoções por meio da representação típico-realista de objetos concentrados em figuras singulares e com total desprezo por seu entorno (LUKÁCS, 1966b, p. 134).

Existe, portanto, uma vinculação direta entre a falta de “alegria cismundana” de suas figuras isoladas (a ausência de reprodução da realidade dos homens) e sua funcionalidade mágica, a qual Lukács considerou ser a “gênese do estético sob a cobertura mágica” (LUKÁCS, 1966b, p. 60). A conexão dialética entre a evocação e o mimético, o “efeito evocador das formas miméticas”, ou ainda, a imitação como forma mais primitiva de expressão do trânsito do homem com a realidade, tanto em sentido subjetivo quanto em sentido objetivo, é atravessada desde seu nascedouro pela heteronomia de seu sistema de reflexo. No entanto, nas pinturas do paleolítico, o elemento mais proeminente do humanismo do estético já está presente como “autoconsciência da humanidade”, como memória transmissível da luta pelo domínio do mundo externo, da luta *contra* a natureza. A tantas vezes referida cismundanidade da arte, sua concentração no “mundo de cá”, traz em si “o selo do antropocêntrico”, pois cria uma “realidade autônoma que absorve toda a vida, intelectual e emocional do homem, a eleva, a intensifica e a aprofunda” (LUKÁCS, 1966b, p. 112).

Se a sensibilidade estética é um resultado tardio da relação sujeito-objeto, uma emanção consideravelmente recente do processo histórico de autoconstrução humana, a arte é a forma superior de objetivação imitativa, uma forma de comunicação especificamente estabelecida por meio do envolvimento emocional do destinatário, que nasceu junto à magia, passou pela religião, até se estabelecer autonomamente. Ainda, se por um lado esse caráter evocativo (antropomorfizador) a distingue da ciência, por outro ela se distancia da magia e da religião por sua cismundanidade, por seu impulso imanente ao invés de transcendente (o reflexo da realidade entendido como ficção fechada em si mesma). A diferença estaria, portanto, na forma específica de evocação efetuada pela criação de um espaço homogêneo destinado a evocar sentimentos humanos por meio da seleção e intensificação de traços.

Manter a coerência e sustentar as exigências metodológicas concernentes à busca da gênese dos processos, mesmo quando se trata de um objeto (a experiência artística) cujas categorias são extemporâneas à origem e cuja gênese quase não possui registro, foi uma tarefa arriscada à qual o velho Lukács não se furtou²⁶. Talvez

²⁶ Nicolas Tertulian destacou bem as dificuldades impostas pela tarefa: “Por mais rico que possa ser o material fornecido pela arqueologia e etnografia a respeito das formas da arte primitiva, subsistem vazios muito importantes e o tempo é um fator por demais irreversível para tornar possível uma reconstituição histórica exata da gênese da arte. A essa dificuldade de ordem histórica vem se juntar

por isso, até mesmo um de seus mais amargos desafetos, Adorno, sempre tenha considerado sua personalidade “acima de tudo inquestionável”²⁷ (ADORNO, 2009, p. 173). O mesmo Adorno que no capítulo *Teorias sobre a origem da arte*, de sua *Teoria estética*, considerou esse debruçar lukácsiano sobre a “penumbra da pré-história” um esforço tão difícil como vão (ADORNO, 1982, p. 358), desconsiderando assim a centralidade ontológica do presente no procedimento metodológico do húngaro. Se a submissão do próprio método à prova da realidade foi uma das consignas do pensamento de Lukács em seu caminho ontológico iniciado na década de 1930 (cf. OLDRINI, 2002), do mesmo modo, seu trabalho com as grandes escalas de tempo, com a reconstituição das grandes linhas e etapas decisivas do gênero humano (mais uma marca do Lukács maduro) jamais se viu imobilizado por eventuais lacunas do conhecimento histórico. Afinal, se “a anatomia do homem fornece a chave para a anatomia do macaco”, o mergulho na gênese do objeto não se desliga nem dissimula sua preocupação com as formas resultantes de seu desenvolvimento no presente, neste caso, a arte autônoma burguesa²⁸.

O reflexo artístico nasce do trabalho, da atividade prática que fez do homem sujeito. O reflexo é a forma de consciência emanada dessa relação “entre as causalidades do mundo exterior e a teleologia humana” (LUKÁCS, 1966b, p. 120), de tal modo que muitas das categorias que estruturam as diferentes formas de reflexo enraízam-se nos próprios fenômenos da natureza que, desse modo, assumem a forma originária de “reflexos incondicionados” da natureza do homem. O trabalho, a ação teleológica humana, é o que alça essas categorias a sua dimensão propriamente humana, ultrapassando a condição de “reflexos condicionados” no sentido pavloviano de um reflexo adquirido pelo exercício (experiência e repetição). A arte surge quando a ação teleológica humana sobre a natureza “deixa de ser um momento da vida cotidiana imediata para ser o reflexo desse momento” (LUKÁCS,

outra, de caráter teórico, possivelmente mais importante: a falta de material histórico suficiente não corre o risco de levar a extrapolar às formas primitivas de arte um conceito tirado de suas formas incomparavelmente mais evoluídas?” (TERTULIAN, 1980, p. 191).

²⁷ “Lukács’s personal integrity is above all suspicion”, na tradução para o inglês por Rodney Livingstone (JAMESON, 1980, p. 153); ou “A pessoa de Lukács está acima de qualquer dúvida”, na tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen (MACHADO, 2016, p. 321).

²⁸ Essa é a principal premissa metodológica de Peter Bürger no já mencionado *Teoria da vanguarda*, originalmente publicado em 1974. Sua interpretação das vanguardas como autocrítica da arte (autônoma) na sociedade burguesa se dá a partir do modelo fornecido por Marx nos *Grundrisse* ao analisar o cristianismo como “autocrítica” da religião: o método retroativo que permite ver o passado como pré-história do presente (BÜRGER, 2008, p. 54-66).

1966b, p. 122).

O paradoxo lukácsiano de uma arte mimética desprovida de mundo coaduna com a ideia bastante atual da arte paleolítica como carente de significado por ser puramente representacional e, portanto, plenamente adequada a um universo fluido e complexo, no qual tudo está interconectado e a permeabilidade é uma regra. A diferença é que, em Lukács, os paradoxos quase nunca são respostas, e suas demonstrações são sempre buscas por uma *forma* ética, semelhante à tarefa do ensaísta em *A alma e as formas*, ou ao herói romanesco em *A teoria do romance*, por maiores que sejam as diferenças quanto ao *método* (Kant-Kierkegaard vs. Hegel-Marx), *escala* (experimento-arte vs. sistema categorial) ou *visão de mundo* (melancolia-desamparo transcendental vs. realismo-comunismo) subjacente à síntese operada. Em maio de 1960, essa busca desembocou no início do manuscrito que viria a ser sua *Ontologia*, mas que inicialmente era pensado, claro, como uma *Ética*.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- _____. « Une réconciliation extorquée ». In: *Notes sur la littérature*. Trad. Sibylle Muller. Paris, Flammarion (Champs Essais: 925), 2009, pp. 171-199.
- BAHN, Paul G. *The Cambridge illustrated history of prehistoric art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- BAZIN, Germain. *Histoire de l'art, de la préhistoire à nos jours*. Paris: Charles Massin, 1953.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 3 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196. (Obras escolhidas v. 1)
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CHASIN, J. *Marx: estatuto ontológico e resolução metodológica*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- CLOTTE, Jean. *Pourquoi l'art préhistorique?* Paris: Gallimard, 2011.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9 ed. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

- FRAZER, James G. *The golden bough: a study in magic and religion* v. 1, 2 ed. London: MacMillan Company, 1900.
- FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- GOMBRICH, Ernst H. *The story of art*. New York: Phaidon Publishers, 1951.
- HARVEY, David. "Art of rent: globalization, monopoly and the commodification of culture". In: PANITCH, Leo; LEYS, Colin (Ed.). *Socialist register* v. 38: a world of contradictions. London, Merlin Press, 2002, p. 93-110.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. 4 ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- JAMESON, Fredric. *Aesthetics and politics*. London: Verso, 1980.
- JANSON, Horst W. *History of art: a survey of the major visual arts from the dawn of history to the present day*. New York: Abrams, 1969.
- LEROI-GOURHAN, André. *Préhistoire de l'art occidental*. Paris : Éditions Mazenod, 1965.
- _____. *Les religions de la préhistoire: paléolithique*. 4 ed. Paris: Presses universitaires de France, 1995.
- LUKÁCS, György. *Estética: la peculiaridad de lo estético* v. 1: Cuestiones preliminares y de principio. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona, México: Grijalbo, 1966a.
- _____. *Estética: la peculiaridad de lo estético* v. 2: Problemas de la mimesis. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona, México: Grijalbo, 1966b.
- _____. *Estética: la peculiaridad de lo estético* v. 3: Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona, México: Grijalbo, 1967a.
- _____. *Estética: la peculiaridad de lo estético* v. 4: Cuestiones liminares de lo estético. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona, México: Grijalbo, 1967b.
- _____. *Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.
- _____. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Marxismo e teoria da literatura*. 2 ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MACHADO, Carlos E. J. *As formas e a vida: estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

_____. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. 2. ed São Paulo: Editora Unesp, 2016.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política*. Trad. Mario Duayer e Nélio Schneider. São Paulo/Rio de Janeiro: Boitempo/Ed. UFRJ, 2011.

OLDRINI, Guido. “Em busca das raízes da ontologia (marxista) de Lukács”. In: LESSA, Sérgio; PINASSI, Maria Orlanda (Org.). *Lukács e a atualidade do marxismo*. Trad. Ivo Tonet. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 49-76.

PATRIOTA, Rainer. *A relação sujeito-objeto na Estética de Georg Lukács: reformulação e desfecho de um projeto interrompido*. Tese (Doutorado), UFMG, Belo Horizonte, 2010.

SILVA, Arlenice A. da. *Estética da resistência: a autonomia da arte no jovem Lukács*. São Paulo: Boitempo, 2021.

TERTULIAN, Nicolas. *Georges Lukács: étapes de sa pensée esthétique*. Trad. Fernand Bloch. Paris : Le Sycomore, 1980.

_____. Le grand projet de l'Éthique, *Actuel Marx*. n. 10, p. 81-96, 1991.

_____. Nicolai Hartmann et Georg Lukács: une alliance féconde. *Archives de Philosophie*, v. 66, n. 4, p. 663-698, 2003.

VAISMAN, Ester. O “jovem” Lukács: trágico, utópico e romântico? *Kriterion*, n. 112, p. 293-310, Belo Horizonte, 2005.

_____. A obra tardia de Lukács e os revezes de seu itinerário intelectual. *Trans/Form/Ação*, v. 30, n. 2, Marília, 2007.

ZERZAN, John. *Future primitive and other essays*. Autonomedia, [s.n.], 1994.

_____. Patriarcado, civilização e as origens do gênero. *Gênero & Direito*, UFPB, v. 1, n. 2, p. 1-11, 2011.

Como citar:

SOUZA, Leandro Candido de. Para uma arqueologia do sentimento estético: o papel da arte paleolítica na *Estética* de György Lukács. *Verinotio*, Rio das Ostras, v. 27, n. 2, pp. 150-181, mar. 2022.