

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS**

ANA LUIZA CAMPOS DA SILVA

**ARTE E SUBJETIVIDADE – APROXIMAÇÃO ÀS CATEGORIAS
PSICOLÓGICAS DO ESTÉTICO: O SISTEMA DE SINALIZAÇÃO 1'**

MARIANA - MG
2018

ANA LUIZA CAMPOS DA SILVA

**ARTE E SUBJETIVIDADE – APROXIMAÇÃO ÀS CATEGORIAS
PSICOLÓGICAS DO ESTÉTICO: O SISTEMA DE SINALIZAÇÃO 1'**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial
para obtenção do título de Bacharel em
Serviço Social pela Universidade
Federal de Ouro Preto.

Orientador: Prof. Dr. Marlon Garcia da
Silva

MARIANA – MG

2018

cutte Silva, Ana Luiza Campos da.
Arte e subjetividade - aproximação às categorias psicológicas do estético: o sistema de sinalização I' [manuscrito] / Ana Luiza Campos da Silva. - 2018.
59f.:
Orientador: Prof. Dr. Marlon Garcia da Silva.
Monografia (Graduação). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Departamento de Ciências Sociais, Jornalismo e Serviço Social.
1. Processo de humanização. 2. Arte. 3. Categorias psicológicas do estético. 4. Desfetichização. 5. Emancipação humana. I. Silva, Marlon Garcia da. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU:

Catálogo: ficha.sisbin@ufop.edu.br

“ARTE E SUBJETIVIDADE – APROXIMAÇÃO ÀS CATEGORIAS
PSICOLÓGICAS DO ESTÉTICO: O SISTEMA DE SINALIZAÇÃO 1”

ANA LUIZA CAMPOS DA SILVA

ORIENTADOR (A): MARLON GARCIA DA SILVA

Trabalho de Conclusão de Curso submetida ao curso de Serviço Social da Universidade
Federal de Ouro Preto – UFOP, como parte dos requisitos necessários à obtenção do
título de bacharel em Serviço Social.

Aprovado em: 29 / 11 / 2018



(Membro da banca)

Dr. Alexandre Aranha Arbia



(Membro da banca)

Ms. Diogo Prado Evangelista



(Professor orientador)

Dr. Marlon Garcia da Silva

*“Só sei que nada sei, e o fato de saber isso,
me coloca em vantagem sobre aqueles que
acham que sabem alguma coisa”.*

(Sócrates)

RESUMO

Esse trabalho apresenta a arte e o estético com base numa análise histórico-materialista, a partir dos processos de humanização, do trabalho e da reprodução social, acompanhando a tese que sustenta que todas as categorias sociais, objetivas e subjetivas, são produtos da atividade e da sociabilidade dos homens. Em sentido mais direto e específico, se volta a uma matéria pouco explorada no interior do marxismo, que é a peculiaridade da subjetividade estética, das categorias psicológicas do estético, notadamente, o que György Lukács identifica como sistema de sinalização 1', consistindo assim a relevância da produção deste estudo. O mesmo busca favorecer a compreensão desses processos e, em decorrência, indicar como a obra de arte, suas conformações subjetivas e objetivas, correspondem a processos de desfetichização da realidade e concorrem, nesse sentido, para o fortalecimento da subjetividade, do protagonismo, e dos processos emancipatórios dos homens na história.

Palavras-chave: Processo de humanização; Arte; Categorias psicológicas do estético; Desfetichização; Emancipação humana.

ABSTRACT

This work presents the art and the aesthetic based on a historical-materialist analysis, from the processes of humanization, work and social reproduction, accompanying the thesis that holds that all social categories, objective and subjective, are products of activity and of the sociability of men. In a more direct and specific sense, it turns to a little explored matter within Marxism, which is the peculiarity of aesthetic subjectivity, of the psychological categories of the aesthetic, notably what György Lukács identifies as a signaling system ¹, consisting of relevance of the production of this study. The same seeks to favor the understanding of these processes and, consequently, to indicate how the work of art, its subjective and objective conformations, correspond to processes of desfetichization of reality and compete, in this sense, for the strengthening of subjectivity, protagonism, and emancipatory processes of men in history.

Keywords: Humanization process; Art; Psychological categories of the aesthetic; Desfetichização; Human emancipation.

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO	06
1 - FUNDAMENTOS HISTÓRICO-MATERIALISTAS DO ESTÉTICO	09
1.1 Trabalho e processo de humanização	09
1.2 Vida cotidiana e as diferentes formas de reflexo e objetivação da realidade	13
1.3. Antropomorfização e desantropomorfização do reflexo da realidade	17
1.4 Processo de humanização e formas abstratas do reflexo da realidade	21
1.5 Mimese, mundanidade humana crescente e objetivações estéticas	24
2 - ARTE E SUBJETIVIDADE: CATEGORIAS PSICOLÓGICAS DO ESTÉTICO	27
2.1. Aproximação às categorias psicológicas do estético: considerações gerais sobre o sistema de sinalização 1'	27
2.2 O sistema de sinalização 1' no comportamento artístico	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	55

INTRODUÇÃO

O processo de humanização do ser social, possível através do trabalho (atividade teleológica específica do homem), se deu ao longo de milhões de anos, como resultado de uma evolução do ser natural, mais precisamente, uma relação que compreende processos de transição e salto qualitativo da forma de ser. Nesse sentido, o pôr teleológico possibilita aos homens, ao mesmo tempo, a conservação e a superação de suas condições biológicas, configurando-as de maneira propriamente social.

Diante disso, o homem se torna capaz de produzir e reproduzir a vida, de produzir, pelo trabalho, o novo, bem como, no seu evoluir, valores de uso superiores às necessidades de reprodução imediata, expandindo e intensificando as relações dos homens entre si e não somente com a natureza, por meio da viabilização de troca das mercadorias produzidas no âmbito da reprodução ampliada.

Tomando por base essas considerações vão se constituindo no processo de humanização, além do trabalho, outros campos de atividade humana como a ciência e a arte. Essas, por sua vez, são imprescindíveis para uma investigação da vida e do pensamento dos homens no cotidiano. A vida cotidiana, por sua estrutura, propende a ocultar na aparência os processos que constituem os fenômenos, de modo que propende a produzir (cristalizar) reificações (coisificações). Nesse âmbito se tem uma relação mais direta, fenomênica, imediata, superficial do homem com o mundo externo. Esses elementos, no entanto, podem ser “superados” pelas chamadas formas superiores de reflexo da realidade, entre as quais se situam a arte e a ciência. Assim sendo, uma pergunta principal, norteadora, dessa pesquisa é: “Em que medida a arte pode ser um elemento desfetichizador?”

A fetichização é um processo da vida cotidiana que, no capitalismo, avança na medida em que as contradições se acirram, conforme será discutido no tópico 1.3. do presente estudo. A arte pode ser um antídoto à fetichização, pois ela traz a essência dos fenômenos que se mostram aparentes no nível da cotidianidade, eleva o indivíduo ao gênero, incide sobre a sua sensibilidade, além de possibilitar ao homem um comportamento novo perante a vida. O

novo, aqui, se refere às objetivações postas pelos próprios homens na vida cotidiana, no decorrer do processo de produção e reprodução.

Dessa forma, um dos objetivos do estudo é mostrar que a arte não é inata ao ser humano, mas sim, uma atividade espiritual do homem que surge como resposta ao mundo, no curso de um processo histórico-social. Os objetivos fortes da pesquisa se concentram em: discutir a obra de arte a partir de uma ontologia histórico-materialista do ser social, e apresentar como a arte possibilita ao homem reagir de forma nova e peculiar perante a novas situações da vida, mediante o sistema de sinalização 1’.

O presente estudo tem como uma das suas fontes de motivação a experiência acadêmica da autora como bolsista do Programa Mineração do Outro, que compreende entre as suas ações o “Curso de Extensão Ontologia, Estética, Arte e Sociedade”, que propõe uma leitura crítica da realidade a partir dos fundamentos da teoria marxista, especialmente da “Ontologia” e da “Estética” Lukasciana, bem como uma reflexão crítica da realidade a partir de poesias, poemas e filmes. Além disso, outra forma de motivação principal se refere à experiência no campo de estágio, onde a autora do presente trabalho participa de um grupo musical formado por usuários do CAPSij. O interesse partiu, nesse sentido, de um desejo pessoal, do contato que a autora tem com a arte há algum tempo, destacadamente a música.

O trabalho é relevante não apenas para a cultura crítica que tem sido acumulada nas últimas décadas pelo Serviço Social brasileiro, mas também para o resgate de uma teoria social, de uma filosofia, que tem sido “lateralizada” e “marginalizada” no contexto histórico que estamos inseridos. A defesa dessa cultura de resistência se fará, no caso, mediante uma investigação que trata da subjetividade estética. É de extrema importância a potencialização na dimensão subjetiva para as transformações requeridas pelo tempo presente, e também pela profissão dos assistentes sociais: como esse mundo objetivo vai sendo constituído pelos homens e como somos desafiados subjetivamente a lidar com esse mundo próprio que nós mesmos objetivamos.

Nesse trabalho de conclusão de curso, tomou-se como referência principal as obras de Lukács. A pesquisa bibliográfica teve como base, especificamente o capítulo 11 da obra *A peculiaridade do estético*, intitulado “Categorias psicológicas e filosóficas básicas do estético”.

Para exposição dos resultados, o estudo foi dividido em dois capítulos. O capítulo 1 (um) está concentrado, principalmente, nos fundamentos, na gênese das categorias objetivas e subjetivas do estético em sentido mais geral. Isso se faz partindo do processo de humanização, passando por discussões acerca da vida cotidiana, processos de antropomorfização e desantropomorfização da realidade e, por duas vias principais de constituição do estético: as formas abstratas e a mimese.

O capítulo 2 (dois) refere-se à pesquisa específica e discute o sistema de sinalização 1', em que Lukács defende com argumentos sólidos uma tese importante, ousada, polêmica, tomando como ponto de partida, além aquisições e posições acima pontuadas, a teoria do reflexo de Pavlov. Lukács irá defender a ideia inédita da existência de um sistema de sinalização 1', representado pela arte e o comportamento artístico, localizado entre o sistema 1 (reflexos condicionados) e o sistema 2 (a linguagem).

1- FUNDAMENTOS HISTÓRICO-MATERIALISTAS DO ESTÉTICO

1.1 Trabalho e processo de humanização

Para adentrarmos nas discussões específicas acerca do ser social é imprescindível o estudo da categoria trabalho, específica do processo de humanização do ser natural. Netto, acompanhando a tradição marxista, considera *trabalho* como a atividade social – *categoria que será discutida mais adiante* - que “transforma matérias naturais em produtos que atendem” às necessidades dos homens. (NETTO, 2006, p. 30). Nesse sentido, essa atividade proporciona uma forma de interação específica do homem com a natureza.

Assim também, entendemos que os seres vivos, de modo geral, praticam atividades voltadas para a satisfação de suas necessidades biológicas, ações que são determinadas geneticamente. (NETTO, 2006, p. 30). Pode-se compreender, portanto, que essas ações não pertencem à categoria trabalho. A esse respeito, Lukács em “A Ontologia do Ser Social II”, utiliza das reflexões de Marx, que vale a pena retomar:

Pressupomos o trabalho numa forma em que ele diz respeito unicamente ao homem. Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e uma abelha envergonha muitos arquitetos com a estrutura de sua colmeia. Porém, o que desde o início distingue o pior arquiteto da melhor abelha é o fato de que o primeiro tem a colmeia em sua mente antes de construí-la com a cera. No final do processo de trabalho, chega-se a um resultado que já estava presente na representação do trabalhador no início do processo, portanto, um resultado que já existia idealmente. Isso não significa que ele se limite a uma alteração da forma do elemento natural; ele realiza neste último, ao mesmo tempo, seu objetivo, que ele sabe que determina, como lei, o tipo e o modo de sua atividade e ao qual ele tem de subordinar sua vontade. (MARX, 1983 apud LUKÁCS, 2013, p. 37).

Nesse sentido, salienta-se que o trabalho é uma atividade teleológica, isto quer dizer, “conduzida a partir do fim proposto pelo sujeito” (NETTO, 2006, p.32) ou ainda, “caracteriza a atividade especificamente humana e, portanto, o modo peculiar da relação homem-natureza.” (SILVA, 2018, p. 60). Dessa forma, é de extrema relevância para a concretização do trabalho a prévia ideação do que se pretende alcançar. Netto chama atenção para os planos *subjetivo* e *objetivo* do trabalho, sendo o primeiro a ideação no âmbito do sujeito, enquanto o segundo remete à transformação material da natureza pela ação do sujeito.

Paralelamente à teleologia, aparece outro elemento essencial articulado: a causalidade. Enquanto o pôr teleológico transforma a natureza, criando uma atividade especificamente humana, a causalidade se particulariza como “um princípio de auto movimento que repousa sobre si próprio e mantém esse caráter mesmo quando uma cadeia causal tenha o seu ponto de partida num ato de consciência” (LUKÁCS, 2013 apud SILVA, 2018, p. 60). Portanto, a causalidade se refere a “conexões e movimentos necessários e objetivos da realidade [...] destituídos de escopo ou intencionalidade” (SILVA 2018, p 60 – 61), que é interrompida a partir da determinação de um fim.

Considerando o trabalho como uma atividade que não se realiza de forma isolada, ao contrário, “é, sempre, atividade coletiva” (NETTO, 2006, p. 34), têm-se que seu sujeito também não é isolado, “se insere num conjunto [...] de outros sujeitos”. Portanto, é esse “caráter coletivo do trabalho” que se denominará de social, ou seja, só se caracterizará como tal se feito em sociedade. Ao mesmo tempo que o trabalho transforma a natureza, transforma também o seu sujeito: “foi através do trabalho que, de grupos de primatas, surgiram os primeiros grupos humanos – numa espécie de *salto* que fez emergir um novo tipo de ser, distinto do ser natural (orgânico e inorgânico): o **ser social**.” (NETTO, 2006, p. 34).

Se o trabalho é uma atividade específica dos homens e, além disso, é o “processo histórico pelo qual surgiu o [...] ser social”, “*estamos afirmando que foi através do trabalho que a humanidade se constituiu como tal*”. (NETTO, 2006, p. 34). Com efeito, para que a sociedade exista, a natureza é imprescindível. Nos dizeres de Netto:

Toda e qualquer sociedade humana tem sua existência hipotecada à existência da natureza – o que varia historicamente é a modalidade da relação da sociedade com a natureza: variam, ao longo da história, os tipos

de transformação que, através do trabalho, a sociedade opera nos elementos naturais para deles se servir, bem como os *meios* empregados nessa transformação. (NETTO, 2006, p. 35).

A natureza, entendida por Netto como “conjunto dos seres que conhecemos no nosso universo”, pode ser dividida em dois grandes níveis: a natureza *orgânica* e *inorgânica*. A natureza orgânica corresponde aos seres que têm capacidade de se reproduzir, compreendendo os seres vivos animais e vegetais. Já, a inorgânica abarca os seres que não dispõem dessa capacidade. (NETTO, 2007, p. 35). Ainda segundo o texto do autor, a espécie humana, por sua vez, caracteriza-se como um novo tipo de ser, o **ser social**, com particularidades específicas, de uma complexidade maior que os demais. A constituição deste novo tipo de ser não se deu de forma imediata, mas resultou de um processo de evolução de um ser natural, numa escala de milhares de anos, que só foi possível através do trabalho. (NETTO, 2007, p. 37).

Desenvolvido e articulado como o conhecemos hoje, o ser social constituiu-se como um ser que, dentre todos os tipos de ser, se particulariza porque é capaz de:

1. Realizar atividades teleologicamente orientadas;
2. Objetivar-se material e idealmente;
3. Comunicar-se e expressar-se pela linguagem articulada;
4. Tratar suas atividades e a si mesmo de modo reflexivo, consciente e autoconsciente;
5. Escolher entre alternativas concretas;
6. Universalizar-se; e
7. Sociabilizar-se. (NETTO, 2007, p. 41)

Sabendo que o ser social é caracterizado por essas determinações, torna-se imprescindível destacar que todas elas só são possíveis por meio da linguagem articulada que o permite conhecer a si mesmo e a natureza, a partir de uma reflexão consciente de sua atividade. (NETTO, 2007, p. 41). Com efeito, o homem é um ser capaz de escolher entre alternativas concretas, exercendo sua liberdade. Logo, tudo isso aponta a capacidade de universalização do ser social, além da sociabilização necessária para sua reprodução. Sobre isso, diz Lukács:

Ao serem enquadradas na reprodução social dos homens, de forma socialmente fixada, as alternativas postas e respondidas corretamente – corretamente no sentido de que correspondem às “exigências do dia” – são postas como partes integrantes do fluxo contínuo da reprodução do homem singular e da sociedade, consolidando-se, ao mesmo tempo, como crescimento da capacidade de vida da sociedade em seu todo e como difusão e aprofundamento das capacidades individuais do homem singular. Essa constituição da reprodução já é extremamente significativa da

peculiaridade do ser social, porque nela ganha expressão o caráter particular de sua continuidade. (LUKÁCS, 2013. p. 150)

Neste ponto, cabe ressaltar que o ser social, antes de tudo, é um ser biológico, com as bases do ser natural orgânico e, é sob essa estrutura que surgem as categorias de “produção” e “reprodução” da vida. (SILVA, 2018. p. 85). Essa condição biológica, por sua vez, se coloca como condição para a existência humana. No entanto, o pôr teleológico traz uma nova dinâmica da vida, “onde as determinações biológicas são ao mesmo tempo conservadas e superadas, adquirindo configurações novas, propriamente sociais” (SILVA, 2018. p. 87).

Um exemplo disso é a questão da alimentação que se configura como uma necessidade primária de todo ser orgânico, porém, o homem “produz e reproduz seus próprios alimentos” ao produzir instrumentos que favoreçam a satisfação de suas necessidades para além dos nexos causais presentes na natureza convertendo, assim, “as carências biológicas [...] em processos sociais” (SILVA, 2018. p. 88 – 89). Nesse sentido, “O primeiro ato histórico é, pois, a produção [...] da própria vida material [...], uma condição fundamental de toda história, que ainda hoje, assim como há milênios, tem de ser cumprida diariamente, a cada hora, simplesmente para manter os homens vivos” (MARX, 2007 apud SILVA, 2018. p. 89)

Essa nova dinâmica da vida, determinada pelo trabalho, nos permite enxergar que isso só é possível na medida em que o homem, por meio da sua capacidade teleológica, “produz e objetiva na realidade o novo”, trazendo “consigo a possibilidade de evoluir por forças próprias seus processos constitutivos objetivos e subjetivos, de pôr e de repor o novo”. (SILVA, 2018. p. 91). Isso aponta para o fato de que a atividade específica do homem apresenta a perspectiva “de produzir mais que o necessário para a simples reprodução da vida daquele que efetua o processo do trabalho”. (LUKÁCS, 2013 apud SILVA, 2018. p. 91). Vale mencionar aqui:

A capacidade de produção superior às necessidades da reprodução imediata é uma condição de possibilidade da existência de mercadorias e do processo de troca, da oferta e da procura dos produtos dos diferentes ramos de trabalhos concretos, dos diferentes valores de uso socialmente produzidos com vistas à satisfação de necessidades humanas. (SILVA, 2018. p. 96)

Assim sendo, para além das relações homem-natureza com o desenvolver da dinâmica de produção e reprodução (ampliada) cresce o âmbito das relações que os homens estabelecem entre si, bem como surgem e se expandem os chamados os

pores teleológicos secundários, cujo objeto e cujos fins são as próprias relações sociais, a consciência e o comportamento dos homens. Nesse sentido, temos que esses pores de novo tipo “podem ser identificados” já “no surgimento da cooperação” e nas requisições que ela traz, entendida “como uma forma específica e mais remota de divisão social do trabalho, de força produtiva social, organicamente derivada do trabalho e da sociabilidade.” (SILVA, 2018. p. 93-94).

Também em relação à reprodução ampliada é importante considerar que significa “por um lado, que são produzidos determinados valores de uso para além da necessidade imediata de seus produtores e, por outro lado, que estes têm necessidade de produtos que eles mesmos não são capazes de produzir com o próprio trabalho” (LUKÁSC, 2013 apud SILVA, 2018. p. 96), o que viabiliza a especialização de determinados trabalhos relevantes para a produção e reprodução da vida, de acordo com o autor.

Esses lineamentos sobre a estrutura do ser social, sua gênese, sua peculiaridade de ser aberto, essa relação da produção do novo e também da reprodução ampliada permite identificar a tendência à produção crescente de categorias sociais objetivas e subjetivas. Isso é decisivo para explicar a arte e suas categorias a partir do processo de humanização.

Na sequência, o presente estudo se voltará às elaborações de Lukács nos capítulos da Estética que correspondem aos fundamentos e ao arranque das investigações do autor. O ponto de partida da construção teórica do autor é a investigação sobre a vida e o pensamento cotidianos. Partindo disso, o autor vai estabelecendo comparações entre as atividades e o pensamento dos homens na vida cotidiana e em outros campos da atividade humana, campos que vão se constituindo no processo de humanização, destacadamente os campos da ciência e da arte.

1.2 Vida cotidiana e as diferentes formas de reflexo e objetivação da realidade

A vida cotidiana é tratada por Lukács como chão mais fundamental da relação do homem com o mundo externo, das objetivações humanas. Já, nos dizeres de Patriota, “por vida cotidiana entenda-se, em primeiro lugar, o plano prático mais imediato, sensível e espontâneo da existência do ser social, cujas formas de

manifestação perfazem tanto a esfera privada quanto a pública.” (PATRIOTA, 2010. p. 62).

A vida cotidiana é o conjunto de atividades que caracteriza a reprodução dos homens singulares que, por seu turno, criam a possibilidade da reprodução social.

Isso significa que, na vida cotidiana, o indivíduo se reproduz diretamente enquanto indivíduo e reproduz indiretamente a totalidade social.

Toda a reprodução que ultrapassa o imediato na vida cotidiana deixa de ser cotidiana.

Na vida cotidiana o homem aprende as relações sociais e as reproduz enquanto instrumento de sobrevivência. (CARVALHO, 2011. p. 26)

Neste ponto, surge a questão que o homem é singular, mas também genérico, porém “é um fato excepcional a elevação do indivíduo ao gênero”, “a passagem do homem inteiro (muda relação de sua particularidade e generalidade) para o inteiramente homem (unidade consciente do particular e do genérico)”. (CARVALHO, 2011. p. 27). Isto só é possível ocorrer quando há uma suspensão da cotidianidade, quando “o indivíduo concentra toda a sua energia e a utiliza numa atividade humana genérica que escolhe consciente e autonomamente”. (HELLER, 1972 apud CARVALHO, 2011. p. 27). De acordo com Carvalho, esta suspensão é um circuito que sai da vida cotidiana, retornando a ela de forma modificada, onde a singularidade se conhece parte da totalidade.

Vale ressaltar aqui, que a vida cotidiana corresponde a uma relação fenomênica do homem com o mundo externo, aparente, superficial. Portanto, a imediatividade é um traço característico dessa relação. Contudo, “é justamente o salto para além da relação imediata com o mundo externo, objetivo, que demarca a peculiaridade do humano em relação a outras formas de ser.” (SILVA, 2018. p. 188)

Esse salto se dá, antes de tudo, pelo trabalho, pela forma específica da atividade humana e, sobre essas bases, pelas formas de reflexo da realidade, chamadas por Lukács de *atividades espirituais do homem*, “arte, ciência, filosofia etc.”, que se desenvolvem como tal “para responder a determinadas necessidades humanas, sociais, na história.” (SILVA, 2018. p. 185-186). A ciência e a arte são consideradas instrumentos específicos para responder a estas necessidades.

[...] se imaginarmos a vida cotidiana como um grande rio, veremos a ciência e a arte emergirem e se apartarem dele como formas superiores de captação de reprodução da realidade, veremos ainda que tanto um quanto outro, de acordo com seus fins específicos, diferenciam - se e se constituem individualmente, atingindo sua forma pura nesta peculiaridade – que tem

origem nas necessidades da vida social – para, em seguida, e em consequência de seus efeitos, de sua ação sobre a vida dos homens, desaguar novamente no rio da vida cotidiana. Esta, por sua vez, é continuamente enriquecida com os produtos mais elevados do espírito humano, assimilando – os a suas necessidades práticas, diárias, de onde surgem, mais uma vez, como questionamentos e demandas, novas ramificações das formas de objetivação superiores. (LUKÁCS, 1981 apud PATRIOTA, 2010. p. 63).

Com efeito, “a história humana é a história de superação da imediatividade do mundo aparente, é a história do descobrimento dos processos e relações constitutivos dos fenômenos, é a história da interação consciente dos homens com tais processos”, mediações que têm como forma fundante o trabalho. (SILVA, 2018. p. 188-189).

O trabalho é caracterizado como atividade própria do homem pela sua capacidade teleológica, o que “pressupõe certo grau de reflexo correto da realidade objetiva na consciência do homem”, e isso quer dizer que “pelo processo de trabalho, os homens acessam e dominam ideal e praticamente as mediações da realidade, produzindo, na história, ‘transformações qualitativas, tanto objetiva quanto subjetivamente’”. (LUKÁCS, 1966 apud SILVA, 2018. p. 189).

Apesar do trabalho expressar um grau de objetivação da realidade na vida cotidiana, ele contém uma menor profundidade nas mediações desta mesma realidade, em relação à ciência e a arte (SILVA, 2018. p. 189), pois é considerado parte da vida cotidiana e, nas palavras de Lukács, “ainda que seja uma aplicação de conhecimentos científicos muito complicados, se trata de uma conexão de caráter predominantemente imediato”. (LUKÁCS, 1966, apud SILVA, 2018. p. 192).

Não se pode com isso, negar que em organizações sociais menos desenvolvidas, mais “primitivas”, o trabalho cumpriu “o papel de superação da relação imediata homem – natureza” desempenhando o papel que “a ciência e a arte são chamadas a desempenhar nas formações sociais que vão se tornando mais complexas.” (SILVA, 2018. p. 194-195). Estas últimas formas de reflexo são denominadas “superiores”, não no sentido hierárquico, mas pela capacidade de apreender um conjunto mais amplo de mediações.

Outra categoria constitutiva da vida cotidiana é a analogia, “um modo pelo qual os homens buscam superar a mudez do imediato aparente”, constituindo “um recurso que potencializa a expansão da subjetividade humana e sua capacidade de expressão (por exemplo, nomenclatura de objetos e processos objetivos e subjetivos

recém descobertos, inéditos), de domínio ideal e prático do mundo objetivo”. (SILVA, 2018. p. 209).

Juntamente com a analogia, a linguagem também apresenta “um caráter de objetivação na vida cotidiana”, que percorre a história da humanidade possibilitando a comunicação dos homens com a natureza e dos homens entre si. (SILVA, 2018. p. 210). Assim sendo, caracteriza-se como um “sistema de mediação a respeito do qual o sujeito que o utiliza se comporta, no entanto, de um modo imediato”. (LUKÁCS, 1966 apud SILVA, 2018. p. 210).

Assim como o trabalho, também as categorias da analogia e da linguagem, no cotidiano e na história, na dinâmica da produção e da reprodução social, na medida em que atuam na descoberta e na introdução de mediações nas relações dos homens com o mundo externo e dos homens entre si, participam da fundação e do fomento da cultura. (SILVA, 2018. p. 210).

Assim sendo, Lukács aponta o “papel social da cultura” como uma interação entre mediação e vida cotidiana, visto que, esta se enriquece através da primeira, satisfazendo suas necessidades e criando outras novas, de forma a movimentar o “ciclo da cultura”. (LUKÁCS, 1966 apud SILVA, 2018. p. 211). Cabe ressaltar que esses processos têm sua estrutura nas contradições sociais.

A própria divisão social do trabalho contribui para isso, à medida que os homens avançam “no domínio das forças da natureza e na dinâmica da socialidade ‘sacrificando’, ao mesmo tempo, indivíduos e classes inteiras, nos termos de Marx”. (LUKÁCS, 2012 apud SILVA, 2018. p. 211). Nesse sentido, a cotidianidade, como nos mostra Lukács, no momento que trata de aspectos categoriais mais contemporâneos, aparece em Heidegger sendo dominada pela alienação. Esse autor, nas suas elaborações filosóficas, “empobrece e desfigura a realidade, na medida em que corta e rompe os elos de ligação e interação da vida cotidiana com as ‘formas superiores de objetivação’, com o movimento e o desenvolvimento cultural da humanidade”. (SILVA, 2018. p. 214).

Além disso, pode-se destacar em sentido histórico, genético, as conexões entre duas formas de reflexo da vida cotidiana, discutidas por Silva (2018): a magia e a religião, as quais “tem em comum a proximidade à estrutura de pensamento e comportamento humano próprios da vida cotidiana, ou seja, a relação imediata entre teoria e prática”. (SILVA, 2018. p. 226). “Enquanto as práticas mágicas encontram-se intimamente mescladas e entrelaçadas com o pensamento e as objetivações da

vida cotidiana, as práticas religiosas pretendem se apartar e independizar do cotidiano”, porém, um fundamento comum entre religião e vida cotidiana está no fato que em ambos “ocorre uma absolutização da transcendência, do não conhecido, do não dominado pelo sujeito”. (SILVA, 2018. p. 226).

1.3 Antropomorfização e desantropomorfização do reflexo da realidade

Para melhor esclarecer o papel da arte na vida dos homens, Lukács trata dos princípios da antropomorfização e da desantropomorfização. Além disso, busca relacioná-los a diferentes formas de reflexo da realidade, assunto tratado no item anterior. Esses princípios correspondem a um duplo movimento, que consiste, por um lado, “na capacidade humana da reprodução ideal de nexos da realidade (natural e social) objetiva, e por outro lado, no ato de dar forma humana interna ao mundo externo”. Nesse sentido, pode-se considerar que “o trabalho compreende e articula internamente esse duplo movimento, na objetivação do novo”. (SILVA, 2018. P. 229).

Enquanto a antropomorfização consiste numa projeção interna – subjetiva – do homem sobre a realidade, ou seja, “de dentro para fora”, a desantropomorfização diz respeito à reprodução ideal, subjetiva das formas e conteúdos da realidade objetiva. (LUKÁCS, 1966 apud SILVA, 2018. p. 230).

No processo da antropomorfização ocorre uma transferência do que é próprio do mundo humano para a natureza na criação de objetivações sociais. No caso das objetivações artísticas, isso se dá de maneira específica, como nos diz Silva:

As objetivações estéticas e as obras de arte atestam processos peculiares de “projeção das experiências internas do homem sobre a realidade objetiva”, quer dizer, expressam processos de antropomorfização nos quais a criação e a projeção de um mundo propriamente humano, externalizado e conformado na obra, está a serviço do reflexo e da refiguração da realidade objetiva, da natureza e da sociedade, e fundamentalmente, do seu esclarecimento. (SILVA, 2018. p. 230)

Ambos os processos podem ser encontrados na vida cotidiana. A desantropomorfização é evidenciada pelo simples fato do homem precisar reconhecer já nesse âmbito a realidade das coisas e reproduzi-las idealmente. No entanto, há na vida cotidiana uma forte tendência de prevalecerem os processos de antropomorfização, considerando que a relação do homem com o mundo externo

tende a ser mais imediata, superficial, pois os mesmos “não dispõem imediatamente de recursos e instrumentos desantropomorfizadores potentes”. (SILVA, 2018. P. 230-231).

Visto que, no decorrer do processo histórico, o homem se caracteriza por seu modo particular de produção (do novo) e reprodução (ampliada) da vida, se diferenciando dos demais seres orgânicos naturais e tornando-se um novo tipo de ser, o ser social, isso aponta “para um processo tendencialmente desantropomorfizador: na medida em que avançam as capacidades e as forças produtivas humanas, avança a potência dos domínios ideais e práticos do homem sobre o mundo natural e social”. (SILVA, 2018. P. 232).

Analisando, por exemplo, as condições de produção e reprodução do homem dos períodos paleolítico e neolítico, percebe-se uma tendência antropomorfizadora, mais forte no primeiro caso, em que o homem não dispunha de meios de produção mais elaborados para dominar os processos da realidade, enquanto, em contrapartida, no segundo caso, já dispunham de meios “capazes de cultivar a terra, de domesticar animais, produzir excedente econômico etc”. (SILVA, 2018. P. 232).

Nesse ponto da *Estética*, Lukács destaca “duas grandes batalhas desantropomorfizadoras [...] na pré-história da humanidade”. Uma se dá na Antiguidade e a outra desde o Renascimento. (SILVA, 2018. p. 232 – 233). O autor examina a necessidade humana de conhecer a realidade de forma que se eleve do cotidiano, considerando “uma necessidade que nasce da vida cotidiana e, antes de tudo, do trabalho. (LUKÁCS, 1966 apud SILVA, p. 233).

A fim de demarcar em traços gerais os movimentos de avanço, assim como os limites, os entraves e as inflexões das tendências desantropomorfizadoras, Lukács [...] se refere em linhas gerais às bases sociomateriais ou o quadro social de fundo sobre os quais se constituem e movimentam tais tendências contraditórias. (SILVA, 2018, p. 235)

Porém, o presente estudo não fará alusões à desantropomorfização na Antiguidade, se atentando, a título de ilustração e esclarecimento da tese do autor, ao desenvolvimento de tal processo no capitalismo. Sendo assim, na sociedade burguesa é possível identificar um avanço do princípio desantropomorfizador e, uma determinação principal que impulsiona é

o desenvolvimento de forças produtivas que ocorre no processo de dissolução do feudalismo ocidental, de incremento dos meios de produção

no campo e nas cidades, de intensificação da dinâmica de produção e troca de mercadorias, de transformação das relações de produção da riqueza material e da própria vida social. (SILVA, 2018, p. 247-248).

Lukács entende, como nos mostra Silva (2018), que “a medida dos avanços ou recuos dos processos de antropomorfização e desantropomorfização do reflexo da realidade está ligada a duas ordens principais de determinação”: primeiro, “a medida na qual o trabalho e a ciência de um determinado período e formação sócio-histórica estão desenvolvidos” e segundo, “a medida do impacto de tal desenvolvimento sobre a concepção de mundo dos homens”. (LUKÁCS apud SILVA, 2018, p. 232)

Sabemos que o “capitalismo não conhece limitações”, ao contrário das organizações sociais anteriores que “sucumbiram e se dissolveram com o incremento das forças produtivas, com o desenvolvimento das forças de produção”. (LUKÁCS, 1966 apud SILVA, 2018, p. 249). No entanto, encontra seus limites com a propriedade privada dos meios de produção e da riqueza socialmente produzida. Nisso consiste as bases para “o florescimento e o desenvolvimento contraditórios da desantropomorfização na modernidade burguesa e no capitalismo”. (SILVA, 2018, p. 249).

A dinâmica capitalista exige, cada vez mais, máquinas potentes e a evolução dos meios de produção e, com isso “a burguesia precisa avançar seus domínios ideais e práticos sobre as forças da natureza, precisa de [...] uma racionalidade e uma metodologia científicas desantropomorfizadoras, à serviço da satisfação de seus interesses prático-econômicos”. Com isso, pode-se afirmar que “o capitalismo [...] avança em sentido desantropomorfizador como nenhuma formação precedente o fez”. (SILVA, 2018, p. 249-250).

Nesta sociedade, “o homem se torna um apêndice da máquina, e a produção passa a ser regida por um mecanismo objetivo” e, é aí que Lukács identifica um “ponto de inflexão e reorientação das tendências desantropomorfizadoras da realidade na modernidade”. (SILVA, 2018, p. 250). Essa involução “está ligada à posição e aos interesses de classe da burguesia, que não pode admitir [...] o reconhecimento da verdade de que, no limite, a classe trabalhadora é a protagonista da produção da riqueza e do mundo socialmente produzido”. (SILVA, 2018, p. 251).

De acordo com Silva (2018), quanto mais se intensificam as contradições de classe “mais forte é a requisição de representações ideológicas

antropomorfizadoras, idealistas, subjetivistas, nas formas da religião, do agnosticismo positivista, do subjetivismo filosófico, etc”. (SILVA, 2018, p. 251).

Essas tendências contraditórias, consolidadas no capitalismo, podem ser verificadas nos trabalhos de Galileu Galilei, Pascal, etc. Tomando por base o texto de Silva (2018), será considerada a vida e obra de Galilei para avançar “no delineamento dos traços gerais do método científico desantropomorfizador”. Vemos que “suas descobertas científicas [...] expressam um avanço do método e da ciência nos domínios ideais e práticos desse setor da realidade”. (SILVA, 2018, p.253).

Nesse caso, interessa destacar “o papel das mediações que instrumentos como o telescópio desempenham na potencialização dos sentidos humanos, [...] de acessar e ‘ler o livro aberto’ da realidade existente em si”. (SILVA, 2018, p. 255).

Outro fator que abalou as imagens antropomorfizadoras “do cosmos e do universo” no período aludido foi “a confirmação científica das teses heliocêntricas” que “representa um duro golpe às concepções de mundo idealistas, transcendentais, religiosas, no ocidente”. (SILVA, 2018, p. 254).

As lentes não desantropomorfizam, mas sim o fazem o telescópio ou o microscópio, pois aquelas restabelecem simplesmente a relação normal da vida cotidiana do homem inteiro, a qual estava perturbada, enquanto que estes outros aparatos abrem ao mundo antes inacessível aos sentidos humanos. (LUKÁCS, 1966 apud SILVA, 2018, p. 256).

Lukács, nesse ponto, empenhou-se “em mostrar as bases sociais sobre as quais o crescente domínio teórico-científico e prático da realidade pelo homem atua, especialmente no capitalismo, em sentido inverso”. (SILVA, 2018, p.257). Esses domínios “concorrem e tensionam para a elevação do homem inteiro da cotidianidade ao homem inteiramente homem, e por essas vias, para os processos da emancipação humana”. (SILVA, 2018, p.259).

Também a obra de arte, como será desenvolvido nos tópicos que seguem, vai se constituindo, como potência específica dos homens em esclarecer as questões que desafiam a construção da sua existência, no cotidiano e na história. Nesse sentido, a obra de arte, não obstante seu caráter antropomorfizador, coincide com os objetivos da ciência, pois também se caracteriza por trazer à tona, no caso, na forma sensível, processos essenciais da realidade humana.

1.4 Processo de humanização e formas abstratas do reflexo da realidade

Retomando a discussão acerca do processo de humanização do ser social, temos que “a capacidade humana de pôr teleologicamente objetos no mundo constitui, pois, uma referência principal para a consideração da relação entre subjetividade e objetividade, entre produtor e produto, entre homem e mundo”. (SILVA, 2018, p. 259-260). Então, através desse processo, “ao apreender e introduzir mediações no mundo”, o homem vai se elevando e distanciando da natureza constituindo um mundo próprio objetivo.

Uma das principais vias que potencializa essas objetivações está no movimento de desantropomorfização da realidade, cujas determinações “são as referências mais fundamentais do processo de humanização” (SILVA, 2018, p. 260). Considerando este processo, é possível tomar como ponto de partida o trabalho, discutido no tópico 1.1. Ao considerar esses processos, cabe citar:

Lukács traça, dito de modo muito geral e aproximativo, duas grandes vias pelas quais o estético vai se constituindo na vida dos homens, se instituindo e diferenciando enquanto tal: as “formas abstratas” e a “mimese”, modalidades específicas do reflexo da realidade. Ambas as vias [...] ligam-se ao trabalho, ao desenvolvimento das forças produtivas e à socialidade dos homens. (SILVA, 2018, p. 261).

As formas abstratas correspondem à “capacidade humana de forjar idealmente, de conhecer, reconhecer e dominar praticamente as chamadas formas abstratas dos objetos, processos e conexões objetivas da realidade” (SILVA, 2018, p. 261). Nesse sentido, “o autor trata, mais especificamente, do ritmo, da proporção e da simetria, bem como da reunião e da articulação dos elementos formais abstratos na conformação da ornamentação”. (SILVA, 2018, p. 261).

A derivação do ritmo a partir do trabalho se diferencia do ritmo como elemento do mundo circundante ao homem, como fenômeno presente já numa série de fenômenos da natureza, como “o dia e a noite, as estações do ano, etc.” ou como fenômeno presente já na “existência somática do homem (respiração, palpitação, etc)”. (LUKÁCS, 1966, p, 266-267). Como consequência do trabalho, o ritmo foi chamado a “desempenhar um papel de importância tanto na cotidianidade quanto na atividade artística”. (LUKÁCS, 1966, p, 266). Em todos esses processos, o ritmo identifica-se a forças promotoras da vida.

Pode-se mencionar que, nesse ponto, Lukács faz referência à Pavlov em seus experimentos com cachorros, ao dizer que “o ritmo é utilizado para simplificar todos os movimentos e, em geral, para simplificar toda a vida”. (PAVLOV apud LUKÁCS, 1966, p, 266). E essa disposição está presente no animal “sem chegar a expressar-se mais que no contato com o homem que já conhece o trabalho e utiliza conscientemente seus resultados”. No entanto, “determinados rendimentos são mais fáceis se fazendo rítmicos, e esta ritmização pode conseguir-se tanto no homem quanto no animal”, assim “o ritmo é um elemento da existência fisiológica do ser vivo”. (LUKÁCS, 1966, p, 267).

Enquanto que no animal se trata simplesmente de que a adaptação fisiológica ao entorno pode em determinadas circunstâncias produzir algo rítmico, no trabalho o ritmo nasce do intercâmbio da sociedade com a natureza. Lembrando, desde logo, que a conexão geral entre ritmo e facilitação da vida procede da natureza e tem no trabalho “só” sua aplicação consciente” (LUKÁCS, 1966, p, 268).

Essa diferença aparece no fato de que “os movimentos do homem que trabalha [...] são tanto mais artificiais, tanto menos devidos a espontaneidade fisiológica, quanto mais evoluído está o trabalho”. (LUKÁCS, 1966, p, 268-269). Tendo em vista a observação de Bucher de que o “cansaço se produz sobretudo pela permanente tensão intelectual durante o trabalho”, identifica-se a função do ritmo na “automatização dos movimentos”, diminuindo a tensão. (LUKÁCS, 1966, p, 269). Nas palavras de Bucher, “o alívio se produz quando se consegue regular de tal modo no trabalho o gasto de energias que este tenha lugar segundo um certo equilíbrio e que o começo e o final de um movimento se encontrem sempre dentro dos mesmos limites espaciais e temporais”. (BUCHER apud LUKÁCS, 1966, p, 269).

Assim como o ritmo nascem, por meio do trabalho, a simetria e a proporção, formas abstratas que se constituem como “domínios próprios do homem”, se tornando “objetos passíveis de reflexo e reelaboração subjetiva”. (SILVA, 2018, p. 263). O autor cita como exemplo a construção de um machado que “pela articulação de pedra e madeira, implicam na distinção de formas, tamanho, peso proporção, para emprego e articulação eficaz desses objetos”. (SILVA, 2018, p. 262).

As sensações de alívio e gozo que nascem com a ritmização das atividades dos homens, as sensações de prazer e regozijo pelas formas proporcionais e simétricas humanamente produzidas, atuam no sentido do domínio subjetivo das formas abstratas, da independização subjetiva dessas formas

das funções concretas que elas desempenham nas atividades produtivas. (SILVA, 2018, p. 262- 263).

Assim, constata-se “as conexões entre a capacidade teleológica humana de submeter a si o mundo externo, e os afetos que acompanham esse processo e seus resultados”. (SILVA, 2018, p. 263). Isso indica a tendência do homem de “desenvolver uma autoconsciência do processo de trabalho”. (LUKÁCS apud SILVA, 2018, p. 263).

Cabe retomar o princípio da desantropomorfização, que se trata de um “requisito incancelável” das “formas mais elementares do trabalho”: “para transformar e submeter a si a natureza e o mundo externo, o homem precisa dominar idealmente, de modo aproximativo e suficiente, as propriedades e os nexos objetivos desse mundo”. (SILVA, 2018, p. 270).

A “gênese da autoconsciência”, por sua vez, é indissociável do trabalho, que se “desdobra também num complexo categorial de caráter afetivo, subjetivo, emocional”, como no caso dos “sentimentos de alívio de prazer que acompanham e refletem de um modo peculiar os logros obtidos na atividade”. (SILVA, 2018, p. 272). Por essa vias afetivas, “o homem aprende sobre si, toma consciência do seu ser”, “testando e confrontando seus limites, infirmando ou confirmando suas possibilidades, seus predicados específicos, cismundanos”. (SILVA, 2018, p. 272).

Desse modo, considera-se que as formas abstratas “se mostram, desde os processos e os resultados do trabalho, facilitadoras e promotoras da vida, produzindo também sensações e emoções agradáveis, atuando na expansão dos domínios subjetivos do homem”. (SILVA, 2018, p. 272).

Essas considerações permitem dizer que “as formas abstratas de reflexo têm a capacidade de constituir, por si só, formações estéticas de um tipo especial”. (LUKÁCS apud SILVA, 2018, p. 263). Um traço essencial consiste “precisamente na conformação de objetos estéticos carentes de mundo, carentes de refiguração dos conteúdos da mundanidade concreta dos homens”. (SILVA, 2018, p. 263). Portanto, às formas abstratas “corresponde o enriquecimento simultâneo da capacidade subjetiva e prática dos homens na construção e na expansão de um mundo próprio, externo e interno”. (SILVA, 2018, p. 264).

1.5 Mimese, mundanidade humana crescente e objetivações estéticas

A segunda via principal que constitui e caracteriza o estético é a mimese que, “no sentido mais geral de imitação, traduz a ‘conversão de um reflexo da realidade na prática de um sujeito’”. Dentro dessa ótica, Lukács demonstra que “reflexo, no mundo humano, não pode em nenhuma situação significar reprodução automática, ‘mecânica’, ‘fotográfica’, da realidade”. (SILVA, 2018, p, 265-266).

Nesse caso também, temos em vista a “centralidade do processo de humanização”. (SILVA, 2018, p. 264). Isto posto, Silva (2018) sinaliza “as relações entre a constituição do mundo humano, social, objetivo, na história, e os processos genéticos da ‘mundanidade’ do estético”, comparando o “tipo de mundo” encontrado nas “pinturas rupestres dos caçadores do paleolítico” e, mais tarde, das pinturas produzidas pelos “agricultores do neolítico”. (SILVA, 2018, p. 265).

O homem do paleolítico, “com o seu modo de produção e reprodução da vida, com seus instrumentos de produção rudimentares”, “vive basicamente daquilo que a natureza dispõe, da coleta e da caça, é nômade etc”. conforme a essa situação, ele desenvolve uma grande capacidade de percepção visual, por exemplo, “dadas suas necessidades reprodutivas vitais, ligadas à atividade da caça”. Então, as pinturas rupestres, nesse período, “que mimetizam animais avulsos, sem ligação com o entorno, refigurados de uma forma muito realista e evocativa”, Lukács vai chamar de “mimese sem mundo”. (SILVA, 2018, p. 265).

Por sua vez, “a capacidade dos homens do neolítico de cultivar a terra, de domesticar e criar animais transforma o modo de produção e reprodução da vida”. Isso ocorre devido ao “aprimoramento das forças produtivas”, ao “avanço na constituição de um mundo de objetos e relações propriamente humanos”, que se mostra, por exemplo, “na vivência e nos domínios subjetivos e práticos do espaço humanizado, humanamente constituído, dominado e reconhecido como próprio”. Assim, surgem nas pinturas “o espaço, a bidimensionalidade, a cor dos objetos, muito embora, na vigência de princípios ordenadores germinais do estético relativamente carentes de mimese, em consonância com as formas simplificadas de organização social”. Aqui, a “mimese estética tende à expansão e ao adensamento nas relações reflexivas, dialéticas, com a mundanidade crescente dos homens”. (SILVA, 2018, p. 265).

Desde as formas elementares do reflexo na vida cotidiana, desde o duplo movimento dedicado à reprodução ideal da realidade e de sua expressão mimética, pode surgir e efetivamente surge muitas vezes uma espécie de “aura evocativa”, sensível, comunicativa, na intenção de expressão da referida inequívocidade concentrada – como se verifica, por exemplo, nos gestos que procedem, ou acompanham, ou substituem etc. as palavras, na comunicação. (SILVA, 2018, p. 266).

Pode-se afirmar que “esses componentes expressivos especificamente humanos” representam “relação estreita com os processos genéticos do estético”. (SILVA, 2018, p. 266). Segundo Lukács, a arte “se forma com esses componentes expressivos”, que “sem um largo processo que envolva as palavras, os gestos, as ações com uma tal ‘aura’, não poderia encontrar “materiais na vida, nem formas nascidas da vida e enriquecedoras, ao mesmo tempo, desta”. (LUKÁCS apud SILVA, 2018, p. 267).

À medida que os homens desenvolvem a capacidade de produzir além do necessário para a reprodução da vida amplia-se o “‘ócio’ socialmente constituído”, que tornará “possível ao homem produzir objetivações de novo tipo, tais como aquelas de caráter estético, que ‘representam um excesso que não aporta nada à utilidade efetiva, fática, do trabalho’”. (LUKÁCS, 1966 apud SILVA, 2018, p. 268). Assim, as formas abstratas e a mimese se dirigem “*para a formação do estético e do artístico na vida dos homens*”. (SILVA, 2018, p. 267).

O presente estudo não pode tratar o complexo categorial da mimese, desenvolvido pelo autor da Estética em cinco longos e densos capítulos. Cabe aqui indicar aqui as conexões entre mundo social crescente e a tendência à expansão e ao adensamento do mundo próprio da obra de arte.

Ainda assim, vale ressaltar que para Lukács, “a arte [...] tem uma ‘missão desfeticizadora’ da realidade”, correspondendo a um duplo movimento: “superação objetiva da aparência falsa e falseadora da realidade coisificada” e “restituição do papel dos homens na história”. (LUKÁCS, 1966 apud SILVA, 2018, p. 282).

A respeito do processo de “fetichismo da mercadoria”, como descrito por Marx em *O Capital*, trata-se de um “processo que nasce das necessárias tendências evolutivas sociais e as estruturas sociais por elas produzidas”. (LUKÁCS, 1966, p. 379).

O misterioso da forma mercantil consiste pois simplesmente em que devolve especularmente aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres cósmicos dos produtos mesmos do trabalho, como propriedades naturais sociais dessas coisas, e, portanto, também a relação

social do produtores ao trabalho total como uma relação social entre objetos, dotada de existência própria fora dos homens mesmos. [...] o que aqui toma para os homens a fantasmagórica forma de uma relação entre coisas é simplesmente sua determinada relação entre eles. (MARX apud LUKÁCS, 1966, p, 379).

Dessa forma, “o descobrimento marxiano tem uma enorme importância para a teoria da arte”. (LUKÁCS, 1966, p, 380). A fetichização aqui, no conceito mais amplo, consiste em “pôr objetividades independentes nas representações gerais, objetividades que nem em si, nem a respeito dos homens o são realmente”. (LUKÁCS, 1966, p, 383). Não se trata, no presente estudo, de tratar aprofundadamente dessa categoria, mas sim de sinalizar que “a arte autêntica tem por sua essência uma tendência desfetichizadora”. (LUKÁCS, 1966, p. 383).

Assim, as tendências do “reflexo estético da realidade”, no sentido do método de Marx, nos permite considerar que “se trata de dissolver fetiches ou complexos fetichizados que aparecem no curso da evolução da humanidade e agem tanto na prática da cotidianidade quanto na ciência e na filosofia”. (LUKÁCS, 1966, p, 383). A arte, reitera-se, ao mesmo tempo que constitui por sua forma peculiar de reflexo e objetivação da realidade uma nova imediatez sensível, intensificada, potente para que apareça a essência, o núcleo da vida, favorece, por sua natureza antropocêntrica, a restituição do protagonismo e a potência humana de reger os processos históricos. A seguir, o estudo se voltará ao seu objeto específico, a subjetividade e as categorias psicológicas do estético.

CAPÍTULO 2 - ARTE E SUBJETIVIDADE: CATEGORIAS PSICOLÓGICAS DO ESTÉTICO

2.1 Aproximação às categorias psicológicas do estético: considerações gerais sobre o sistema de sinalização 1'

A proposta desse capítulo é apresentar as discussões acerca de um terceiro sistema de sinalização, situado entre os reflexos condicionados (sistema de sinalização 1) e a linguagem (sistema de sinalização 2), que Lukács vai chamar de sistema sinalização 1'. O esclarecimento a esse respeito, como veremos, se dará principalmente considerando a arte e o comportamento artístico. Porém, antes disso, se faz necessário pontuar alguns casos da vida cotidiana em que o sistema de sinalização 1' se torna visível.

Lukács ressalta que “o estético renasce e cresce sempre - tanto criadora quanto receptivamente – nos indivíduos humanos singulares”, e por isso é importante mostrar como o estético atua nesses indivíduos e os separa “das formas de reflexo próprias da cotidianidade e da ciência” (LUKÁCS, 1967, p. 7).

Ao tratarmos “dos princípios mais gerais da psicologia do comportamento estético” é preciso se atentar para dois pontos: em primeiro lugar, “a psicologia tem que ser materialista”, o que significa, “reconduzir os fenômenos psicológicos a dados fisiológicos” (LUKÁCS, 1967, p. 7). Lembrando que, a reflexologia de Pavlov é o único avanço importante nesse sentido, como nos mostra Lukács. Segundo: “uma psicologia materialista não pode se limitar a evidenciar as leis da determinação fisiológica” (LUKÁCS, 1967, p. 7), mas “pressupõe naturalmente a investigação detalhada de suas interações – dos fenômenos psicológicos – com o entorno. (LUKÁCS, 1967, p. 8).

O autor se declara “um completo leigo no terreno da psicologia”, e acentua que “com essa proposta não pretende senão aumentar às ciências reflexológicas uma pergunta cuja resposta, desenvolvimento, etc., tenha que confiar aos especialistas competentes. (LUKÁCS, 1967, p. 8). Além disso, destaca:

É óbvio que tampouco uma psicologia plenamente desenvolvida sobre essas bases daria um fundamento suficiente para a estética. A estética é uma disciplina filosófica. Mas é seguro que uma psicologia reflexológica, científica, permitiria esclarecer numerosos problemas da estética muito mais do que hoje é possível. (LUKÁCS, 1967, p. 8).

Lukács toma, portanto, como ponto de partida dessa nova investigação, o método de Pavlov. Este “tenta elaborar uma tipologia especificamente humana e elabora um esquema da mesma, situando como polos os tipos pensadores e os tipos artistas, reconhecendo junto a eles – ou entre eles, por melhor dizer - um tipo intermediário”. (LUKÁCS, 1967, p. 10)

Pavlov considera que até a aparição do Homo sapiens, a única relação que os animais tinham com o mundo externo era através “das impressões imediatas dos diversos agentes que atuam sobre os diversos receptores dos animais”. (LUKÁCS, 1967, p. 10). Posteriormente, com a aparição do homem, surgiram e se desenvolveram “sinais extraordinários de segunda ordem”, na forma de palavras, que nomeavam o que os homens percebiam imediatamente, tanto do mundo externo quanto do interno. (LUKÁCS, 1967, p. 10).

De acordo com Pavlov, os homens se dividem em três tipos: artístico, pensador e intermediário que combina os dois sistemas. Ele considera que o tipo pensador trabalha com o sistema de sinalização 2 e, situa o tipo artístico num mesmo nível dos animais, ao considerar que ambos se assemelham por perceberem o mundo “em forma de impressões através dos receptores”. (PAVLOV apud LUKÁCS, 1967, p. 12).

Portanto, para o autor, o tipo artístico se baseia no sistema de sinalização 1, concepção essa que será criticada por Lukács, como veremos mais adiante. E, a sua caracterização é o objetivo do estudo que se segue.

Um fator importante para o entendimento da reflexologia de Pavlov e o desenvolvimento da pesquisa é a concepção dos reflexos condicionados, “um conceito específico dentro do gênero da associação”. (LUKÁCS, 1967, p. 14).

‘No caso do reflexo condicionado traços essenciais e permanentes de um determinado objeto (o alimento, um inimigo, etc.) se substituem por sinais menos fixos’. Esse é um caso especial de associação. O segundo caso de associação se produz quando ‘dois fenômenos aparecem vinculados entre si tal como o estão permanentemente na realidade’. Neste caso se manifesta diretamente o fundamento causal. Por último, também se produz ligações ou vinculações entre coisas – sons, por exemplo – ‘que não tem nada a ver uma com a outra’; neste caso a vinculação se produz

simplesmente 'porque uma atua repetidamente depois da outra'. (PAVLOV apud LUKÁCS, 1967, p. 14 - 15).

Apesar dessa classificação, os referidos reflexos devem ser fundados “na sua concreta interação com a realidade, com o entorno objetivamente existente do animal e do homem”. (LUKÁCS, 1967, p. 15). Nas palavras de Pavlov: “todo estímulo está absolutamente em dependência da totalidade do entorno, e não é lícito estimá-lo como estímulo isolado, mas tem que julgá-lo dentro da constelação total”. (LUKÁCS, 1967, p. 15).

De acordo com Pavlov, “os animais altamente desenvolvidos, não dispõem só de percepções, de intuições, senão também de representações” (LUKÁCS, 1967, p. 16). A essa representação, ele chama de “análogo do conceito”, o que difere do “conceito propriamente dito, adquirido com a linguagem”. (LUKÁCS, 1967, p. 18).

No primeiro caso, “Pavlov fala como se recordará, de estímulos agrupados que levam, por exemplo, a sinalização de um inimigo”. “Nesta medida, o que se dá ao sujeito neste contexto é algo conhecido”. (LUKÁCS, 1967, p. 18). Vale dizer: “O conhecido em geral e como tal é, precisamente porque conhecido, e não conscientemente reconhecido”. (HEGEL apud LUKÁCS, 1967, p. 19).

Aqui entra na questão do conceito que “só com o trabalho, o meramente conhecido se converte em conscientemente reconhecido, porque então aparecem e se levam à consciência suas propriedades, que na imediatez se ocultam e não atuam.” (LUKÁCS, 1967, p. 19).

Pavlov, “se contenta em estabelecer o eixo da conexão entre a aparição do homem e da linguagem”, diferenciando o animal do homem mediante o segundo sistema de sinalização, porém não trata, em nenhum momento, da interdependência existente entre a linguagem (sistema 2) e o trabalho. Em contraposição, vale destacar os escritos de Engels:

O domínio sobre a natureza, iniciado com o desenvolvimento da mão de obra, com o trabalho, ampliou em cada progresso o horizonte do homem. Constantemente foi descobrindo nos objetos da natureza propriedades novas antes desconhecidas. Por outra parte, o desenvolvimento do trabalho contribuiu inevitavelmente para a aproximação dos membros da sociedade, porque multiplicou os casos de ajuda recíproca, de colaboração conjunta, e aclarou a consciência da utilidade da colaboração para cada indivíduo. Em resumo: os homens se deram conta que tinham algo a dizer uns aos outros. (ENGELS apud LUKÁCS, 1967, p. 18).

Como visto no capítulo anterior, o trabalho é a categoria fundante do ser social, é através dele que no processo de evolução histórico-social a humanidade se constituiu como tal, objetiva e subjetivamente. Portanto, a discussão do problema em questão não pode se dar fora do âmbito do trabalho. (LUKÁCS, 1967, p. 21).

Neste ponto, o autor da estética fala acerca “da divisão do trabalho dos sentidos que se produzem inevitavelmente no trabalho” (LUKÁCS, 1967, p. 21). Como nos diz Gehlen, “no curso da evolução do trabalho, a vista vai assumindo cada vez mais intensa e diferenciadamente as funções do tato”. (LUKÁCS, 1967, p. 21). E, graças a essa percepção visual, a mão fica mais livre para realizar outras atividades, “mais finas e exatas”, do que se poderiam se dar sem essa liberação de suas funções primitivas. (LUKÁCS, 1967, p. 21).

Identifica-se, ainda no pensamento de Gehlen, que essa capacidade desenvolvida através do trabalho é exclusiva do homem, ao dizer que “falta inclusive nos animais mais evoluídos”. Aqui, traz o exemplo dos chimpanzés, que apesar de serem animais visuais, “não são capazes de distinguir as coisas como os homens, no sentido do peso, da gravidade, da firmeza, etc.” (GEHLEN apud LUKÁCS, 1967, p. 15).

Gehlen vai além em suas “análises dos traços específicos do trabalho humano, porque mostra a função que tem nele a fantasia do movimento ou motórica”. (LUKÁCS, 1967, p. 21). Fantasia aqui entendida como “uma antecipação dos movimentos teleologicamente mais favoráveis ao trabalho, esporte, etc.” (LUKÁCS, 1967, p. 21).

A esse respeito ressalta Gehlen: “[A fantasia motora] se concentra imediatamente em torno das fases capitais que são as mais fecundas, com o que as demais fases se abreviam e automatizam a partir daquelas”. (LUKÁCS, 1967, p. 22). “Desse modo se fixam como costumes os movimentos encontrados e exercitados. E então o resultado da fantasia motora se converte em uma série de reflexos condicionados”. (LUKÁCS, 1967, p. 22).

Esses sinais de sinais “não pertencem em seu modo originário de manifestação ao sistema de sinalização 2” (LUKÁCS, 1967, p. 24), embora este possa desempenhar um papel importante na sua elaboração. No entanto, os reflexos que tentamos descobrir são mais ambíguos: “compartilham com o primeiro

sistema de sinalização a imediatez sensível, e com o segundo compartilham o traço essencial de ser sinais de sinais”. (LUKÁCS, 1967, p. 24 - 25).

Na tentativa de “conceber determinados modos de manifestação da fantasia como um especial sistema de sinais de sinais”, Lukács faz alguns esclarecimentos a respeito, porém, no presente trabalho se torna inviável por diversas questões o aprofundamento neste assunto. No entanto, cabe ressaltar: “os fatos da vida que o homem conhece familiarmente por meio do primeiro sistema de sinalização se elaboram por obra dessa fantasia, que pode iluminar cientificamente novas conexões da vida, da realidade objetiva e das relações do homem com esta”. (LUKÁCS, 1967, p. 26).

Embora haja uma “diferenciação das relações sujeito-objeto nos reflexos condicionados”, Lukács salienta que “os fenômenos apresentados como produtos da fantasia na vida não podem explicar-se sobre a mera base desses reflexos”. Estes “se referem ao mundo externo de um modo imediato.” (LUKÁCS, 1967, p. 26). Nesse sentido, a partir de Pavlov, Lukács admite:

Os reflexos condicionados podem vincular dois fenômenos reais em si mesmo heterogêneos, isso só ocorre porque um desses fenômenos se produz repetidamente depois do outro; mas por meio da fantasia se vinculam as vezes um grande número de objetos embora nem subjetiva nem objetivamente possuam uma tal proximidade entre eles e embora nunca anteriormente se tivesse observado na realidade uma relação entre eles. Os reflexos condicionados, as associações, se convertem assim em mero material da fantasia. (LUKÁCS, 1967, p. 26).

Por outro lado, “a liberdade dessa combinação de sinais de ordem 1 é tão relativa como no caso do pensamento e da linguagem.” No entanto, ambos são tratados como sinais de sinais que, “na vida e no âmbito das atividades intelectuais” se entrelaçam constantemente. E, ainda, segundo Lukács “o pensamento tem, por sua vez, uma grande intervenção na prática artística.” (LUKÁCS, 1967, p. 27).

Tem-se que a memória humana é “o fundamento comum da constância no funcionamento de todos os sistemas de sinalização.” A partir de experimentos realizados por Pavlov, pode-se dizer que nós “recordamos do passado” e as “impressões novas não destroem o passado inteiro são que os estímulos superiores se combinam e se somam com os velhos para constituir o presente.” Dito de outro modo: “um dos grandes princípios da atividade do córtex cerebral que sempre se

produz uma estratificação de estímulos e nunca uma extirpação dos velhos por obra das impressões posteriores.” (LUKÁCS, 1967, p. 28).

Na sequência, Hegel apud Lukács (1967) destaca a “relevância universal da imaginação (fantasia).” Segundo o autor, esta última se implanta em três estágios: “o primeiro trata de que produzem em geral as imagens relativas à memória” sendo que, a fantasia cumpre papel decisivo na “associação” que é o segundo estágio; por fim, o terceiro estágio é o qual “a inteligência identifica suas representações gerais com a particularidade da imagem, dando àquelas uma existência icônica.” (LUKÁCS, 1967, p. 29).

Tendo em vista que o objetivo principal deste tópico é “identificar um sistema de sinalização superior que, como a linguagem e o pensamento, se fundamenta nos reflexos condicionados e, ao mesmo tempo vai além, mas de um modo tal que não se produz um meio *sui generis* para os sinais de sinais – com se cria na linguagem”, mais adiante essa peculiaridade se tornará mais visível que até o momento. (LUKÁCS, 1967, p. 29).

Nesse sentido, Lukács salienta que em seu estudo não parte das “diversas artes como meios e objetivações do sistema de sinalização 1”, mas que se aproxima desses modos de manifestação “através de fenômenos vitais necessariamente confusos e mesclados.” (LUKÁCS, 1967, p. 30).

Assim, o autor não parte do estético como um “modo de comportamento eterno, originariamente humano, o qual seria partir de um dogma, senão, pelo contrário”, permite “que o estético mostre sua gênese nas necessidades e nas capacidades dos homens na evolução da humanidade”. (LUKÁCS, 1967, p. 30). Acentuando “o aspecto subjetivo da evolução do trabalho”, tem – se que “o decisivo é a necessidade subjetiva e a necessidade objetiva de reagir adequadamente – ou seja, de modo primariamente criador – a situações novas, em grande parte criadas pelo homem mesmo, pelo trabalho, por seus pressupostos e por suas consequências”. (LUKÁCS, 1967, p. 31).

Há que se considerar, antes de tudo, o que o autor chama de “novo” a respeito dos reflexos condicionados, que consiste em “situações em princípio novas, tarefas novas de reação ao mundo externo, etc”. (LUKÁCS, 1967, p. 31). Nas palavras do autor: “Para um ser vivo que não conta mais que com reflexos incondicionados, o novo não é perceptível. Pavlov indica justamente ‘que o animal

poderia existir independentemente só com a ajuda dos reflexos incondicionados se o mundo externo fosse constante.” (PAVLOV apud LUKÁCS, 1967, p. 31). Nesse ponto, o texto apresenta um exemplo de Hans Volket, “fruto da observação das aranhas”:

Volket mostra precisamente a reação da aranha quando um mosquito esbarra em sua rede: chega inclusive a suspender a comida quando outro mosquito, com o objetivo de assegurar-se a nova presa. Mas quando cai um mosquito no tubo em que se encontrava a aranha à espreita, ‘não notou a princípio sua presença, apesar de não haver comido desde algum tempo; e quando o mosquito se aproximou, a aranha executou movimentos defensivos ate que o mosquito pudesse escapar. Parece provável que, com a mudança de situação, não havia identificado seu habitual alimento’. (LUKÁCS, 1967, p. 31-32).

Para Pavlov, a diferença entre os fenômenos condicionados e incondicionados “depende do curso da vida”. Apesar disso, “é indubitável [...] que os reflexos condicionados podem fornecer ao animal um âmbito de jogo maior que o próprio dos incondicionados diante das novas situações que aparecem em sua vida”. (PAVLOV apud LUKÁCS, 1967, p. 32). Nessa perspectiva, “os reflexos condicionados não podem formar-se mais que com a ajuda de uma frequente repetição”. E, “se se apresenta algo qualitativamente novo na vida dos animais dotados de atividade nervosa superior, pode produzir-se diante da situação inesperada uma impotência total”. (LUKÁCS, 1967, p. 32-33).

As propostas de Lukács se concentram em indicar “de que como consequência do trabalho se produz a necessidade de novas conexões, de modos mais complicados de reagir à realidade, de perceber nela conexões mais complicadas, de atuar de um modo novo correspondente as novas situações”. (LUKÁCS, 1967, p. 35). Para isso, propõe-se chamar “sistema de sinalização 1’ a esses reflexos com objetivo de simbolizar sua posição intermediária entre os reflexos condicionados e a linguagem.” (LUKÁCS, 1967, p. 36).

Nesse sentido, Lukács acredita que “só a consideração da arte e do comportamento artístico permitirá esclarecer de tudo o que são esses sinais.” (LUKÁCS, 1967, p. 36). A arte, vista no sentido amplo da palavra, corresponde ao “modo de reagir a situações novas, inesperadas”. E isso, de acordo com Lukács, se torna ainda mais perceptível com as relações humanas produzidas pelo desenvolvimento do trabalho. (LUKÁCS, 1967, p. 37).

Tratando da arte no sentido amplo da palavra, o autor ilustra que na língua alemã, “se fala habitualmente da arte de equitação, da arte culinária etc., sem pensar ao fazê-lo que a equitação ou a cozinha se incluem no sistema das artes”. Atribui-se à palavra arte o significado de “habilidade ou capacidade”. E, para o autor, “só quando o sujeito considerado manifeste em seu campo um talento inventivo, um sentido de novo, só quando for capaz de reagir rápida e acertadamente a situações imprevisíveis, só então permitirá o bom uso do alemão qualificar de arte sua atividade”. (LUKÁCS, 1967, p. 36).

Pensemos a respeito da linguagem, que surgiu a partir de “necessidades sociais” decorrentes do trabalho, “partindo do fato de que os homens que trabalham têm que comunicar-se para o qual não bastam os simples sons e gestos expressivos próprios do nível dos reflexos condicionados.” (LUKÁCS, 1967, p. 37). Assim, a linguagem passa a regular as relações entre os homens, porém contando com a ajuda de gestos, sons, etc.

Toda sociedade tem que conservar-se e reproduzir-se em condições nas quais os momentos essencialmente repetitivos constituem uma parte muito considerável da vida. A reação a esses momentos cobra naturalmente cada vez mais o caráter dos reflexos condicionados, inclusive quando o desencadeador imediato da reação toma uma forma verbal. Pense-se, por exemplo, na relação dos soldados submetidos à instrução militar com as vozes de comando de seus superiores. Quanto mais perfeita a instrução, tanto mais se desencadeiam reações automáticas. (LUKÁCS, 1967, p. 37).

Deste modo, segundo Lukács, a linguagem atua como sinal imediato. Porém, “a realidade se comporta de um modo mais complicado [...] progressivamente do curso da evolução”. (LUKÁCS, 1967, p. 38). Até aqui, destaca-se que as relações entre os homens “parecem poder desenvolver no marco dos dois sistemas de reflexos pavlovianos”, no entanto, esses não são capazes de compreender todas as situações. (LUKÁCS, 1967, p. 38).

Nesse ponto, o autor pensa a respeito do conceito de tato, entendido como “a atuação correta em uma situação para o qual não há em princípio preceito fixo algum”. (LUKÁCS, 1967, p. 38-39). E continua: “há muitos casos nos quais um movimento da mão, um sorriso, uma inclinação, etc., podem desempenhar o mesmo papel que uma palavra elegida com tato.” (LUKÁCS, 1967, p. 39). Vale citar:

Retrospectivamente, toda ação dotada de tato pode descrever-se e analisar-se com toda exatidão do ponto de vista do pensamento e da linguagem. Por seu conteúdo, essa ação é, pois plenamente racional; o que ocorre é simplesmente que o mecanismo fisiológico-psicológico que a produz não é o sistema de sinalização 2, senão o sistema 1'. (LUKÁCS, 1967, p. 39).

Em seguida, Lukács (1967) faz algumas observações iniciais sobre dois fenômenos da vida: a evocação e o conhecimento do homem, que não seriam realizáveis sem a eficácia do sistema de sinalização 1'. A evocação é “um fato elemental da vida, absolutamente limitado ao gênero humano, no qual os sentimentos, os afetos, etc., são comunicáveis, pelo menos, entre os seres vivos de uma mesma espécie.” (LUKÁCS, 1967, p. 42).

Com a evocação se tem não só um despertar simples, liso e abstrato de uma sensação de perigo, medo, etc., senão também uma situação vital sumamente concreta, multiplamente relacionada com muitos outros fenômenos da vida, de tal modo que o sentimento evocado [...] tem como conteúdo momentos importantes de todo o processo vital social. (LUKÁCS, 1967, p. 43).

O autor cita o exemplo de um sinal de alarme de incêndio em um teatro, indicando antes de tudo o traço instantâneo da evocação. Vejamos: os efeitos produzidos nos homens em pânico não se diferenciam muito das reações aludidas ao animal. Mas, por via da evocação, algumas pessoas podem ser movidas “a contemplar a situação com fantasia produtiva e a agir de tal modo que o efeito de sua resolução e das vozes, gestos, etc., que a expressam tenham um efeito evocador sobre os demais, evocando neles a serenidade, a calma e a disciplina”. (LUKÁCS, 1967, p. 43).

No entanto, em situações que demandam mais tempo para serem resolvidas, Lukács (1967), com base em Aristóteles, declara como de grande importância a intuição. Essa encontra - se da seguinte maneira: “o homem recorda o resultado final, mas no momento dado não considera o inteiro caminho que havia recorrido pra chegar a ele, o discurso que lhe havia levado até a meta.” (LUKÁCS, 1967, p. 44). Importante destacar que a intuição, assim como a fantasia – discutida anteriormente -, pode apresentar - se tanto no sistema de sinalização 2, quanto no 1'.

Diante do que já foi dito, o estudo indica que “o que se consegue mediante o sistema de sinalização 1' pode logo descrever-se mais ou menos adequadamente com a linguagem e o pensamento”. (LUKÁCS, 1967, p. 44). Assim, para Lukács, ao

contrário do que acredita Pavlov, “o sistema de sinalização 1’ há de ter uma estrutura mais bem parecida com a do segundo sistema”. (LUKÁCS, 1967, p. 47).

Os sistemas de sinalização 1’ e 2 são considerados como sistemas superiores “socialmente constituídos, para o domínio de uma mesma realidade objetiva pelo homem”, isto quer dizer que, “momentos diversos de uma mesma realidade se dominam humanamente por um ou outro dos dois sistemas de sinalização superiores”. (LUKÁCS, 1967, p. 49).

Nesse ponto, Lukács ressalta a importância de acentuar a diferença entre o sistema de sinalização 1’ e o sistema 1 (reflexos condicionados), reconhecendo ao mesmo tempo, um terreno comum entre eles. Assim, o autor se atenta a um “problema decisivo da vida cotidiana”: “conhecimento do homem”. (LUKÁCS, 1967, p. 49).

Aqui, se trata “de um problema específico do ser-homem produzido pelo trabalho, e não de um suposto problema do eternamente humano. É uma questão surgida da diferenciação da vida social em consequência da evolução do trabalho, da implantação das forças produtivas”. (LUKÁCS, 1967, p. 49-50).

Então, “se um homem quer preservar sua existência nessas novas condições sociais, necessita dispor de uma nova capacidade para o tráfico com seus semelhantes: essa nova capacidade é a arte (no sentido geral antes dito) do conhecimento do homem”. (LUKÁCS, 1967, p. 50).

Se “passamos a linha evolutiva mais geral do conhecimento do homem”, desenvolve Lukács, “observamos, por uma parte, que sempre houve contido um momento de integração, integração do indivíduo considerado baixo de algum modo.” Por outra parte, “esta evolução acarreta o deslocamento do centro da gravidade em direção ao indivíduo, a sua vida privada, etc”. (LUKÁCS, 1967, p. 53).

Com isso, se apresenta a categoria da “autenticidade”, e seu caráter “mais amplo e mais profundo”. (LUKÁCS, 1967, p. 55). Nesse ponto, o que nos interessa é

que o funcionamento de um tal sistema de relações sociais (que inclui a capacidade e o ato de averiguar a autenticidade ou inautenticidade e os correspondentes intentos do adversário, etc) exige uma intervenção do sistema de sinalização 1’ superior ao que pôde ter em outros tempos. Há que ler constantemente entre linhas durante uma conversa, e nessas situações o tom de voz, acentuações quase imperceptíveis, pausas, silêncios, etc. têm às vezes mais importância para a compreensão do que propriamente interessa que o significado das palavras mesmas. (LUKÁCS, 1967, p. 54-55).

Temos que “a proporção em que se apela aos dois sistemas de sinalização superiores” é muito variável, porém em alguns casos, ambos trabalham juntos “passando alternativamente de um a outro”. (LUKÁCS, 1967, p. 58). Isso se dá pelo fato dos dois sistemas conterem a possibilidade de “fugir da realidade” e, portanto, essa “colaboração” entre eles permite maior aproximação da realidade do que cada um por si. (LUKÁCS, 1967, p. 59-60).

Ao tratar dessa colaboração, embora complicada e contraditória, Lukács (1967) dá um exemplo da prática pedagógica:

Não há dúvida de que em última instância está dirigida por princípios socialmente condicionados que a regulam, de tal modo que o saber e a reflexão têm que desempenhar nela um papel de muita importância. [...] As características típicas de aluno bom, ruim, aplicado, preguiçoso, inteligente, limitado, etc., se convertem progressivamente na prática em reflexos condicionados que costumam desencadear reações espontâneas e até juízos propriamente ditos. [...] Mas o autêntico pedagogo vê claramente que as individualidades não correspondem sempre aos rótulos típicos assim fixados; [...] O sistema de sinalização 1' trabalha, pois, como controle e correção da rigidez dos reflexos condicionados que foram originariamente princípios intelectuais elaborados. (LUKÁCS, 1967, p. 64 -65).

Lukács (1967), ao frisar que tanto o sistema de sinalização 1' quanto o sistema 2 contém possibilidades de erro, dá o exemplo de uma situação que muitas pessoas – senão a maioria delas – tenham vivido: a experiência de produzir uma imagem antecipada de um outro ser humano logo no primeiro encontro e, no decorrer no tempo, a partir das atitudes desse sujeito, sejamos obrigados a anular essa primeira impressão, “que pode ser tão falsa como as experiências acumuladas” em relação àquela pessoa. (LUKÁCS, 1967, p. 66). Nesse ponto, exatamente pelas experiências poderem se antecipar por uma primeira impressão, temos o papel do sistema de sinalização 1' na vida: “a possibilidade de experimentar algo essencial sobre o caráter de um homem por meio de uma sínteses evocativa”. (LUKÁCS, 1967, p. 66).

Visto tudo isso, deixa-se claro que “os reflexos reunidos debaixo da denominação de sistema de sinalização 1' não podem conceber-se de modo algum como simples reflexos condicionados no sentido de Pavlov, senão que são, como os do sistema de sinalização 2, sinais de sinais.” (LUKÁCS, 1967, p. 73).

Desse momento em diante, o presente estudo se atentará para a importância do sistema de sinalização 1' para a arte.

2.2 O sistema de sinalização 1' no comportamento artístico

Para iniciar as discussões desse item, Lukács (1967) diferencia os sistemas de sinalização 1' e o sistema 2 (sistemas de sinalização superiores), se atentando para o fato de que a arte, como objetivação correspondente ao sistema 1', não possui uma universalidade como aquela que é característica da linguagem no sistema 2. Nesse sentido, o autor chama a atenção para o “caráter pluralista da esfera estética” que

impõe que o acesso a cada forma de objetivação artística tenha que ser tarefa particular de cada indivíduo; se pode ter, por exemplo, uma sensibilidade finíssima para as artes plásticas e carecer completamente de musicalidade, ou vice-versa, exatamente como na vida um homem de muito tato pode carecer de uma boa fantasia motora, etc. O pluralismo arraiga, pois, na natureza deste sistema de sinalização, muito diferente do que ocorre com a universalidade da linguagem como expressão, como objetivação do sistema de sinalização 2. (LUKÁCS, 1967, p. 101).

Até aqui, o movimento da análise filosófica realizado para explicar a necessidade de se estudar o sistema de sinalização 1' pode ser considerado dentro do processo de desantropomorfização, partindo da arte mesmo, “de tal modo que a subjetividade não foi contemplada nunca em sua imediatez psico-fisiológica mais que desde sua objetivação suprema”, se entendendo somente a partir desta. (LUKÁCS, 1967, p. 102). Porém, agora será acompanhado o movimento inverso (antropomorfização), que parte “da subjetividade” para “conceber as objetivações, as formações estéticas, como satisfação e cumprimento de necessidades e capacidades subjetivas”, o que quer dizer, “tentar descrever o papel do sistema de sinalização 1' na produção e na receptividade das obras de arte” (LUKÁCS, 1967, p. 102).

Tendo em vista que a origem da arte tem seus pressupostos na vida, nas necessidades sociais desenvolvidas no decorrer do tempo histórico, mostra-se “a conexão da vida com a arte e, ao mesmo tempo, o que os separa, com o que se revela sem mais o princípio de sua interrelação.” (LUKÁCS, 1967, p. 102).

Essa diferença entre a vida e a arte está, decisivamente, segundo Lukács (1967), no efeito evocador que a operação causa nos espectadores, ou seja, “na vida o homem se encontra sempre frente à realidade mesma; na arte se enfrenta com a reprodução mimética da vida”. (LUKÁCS, 1967, p. 103-104).

Sobre essa diferença, do ponto de vista do sujeito, pode-se dizer: “domínio absoluto da prática na vida, eliminação imediata da prática diante das formulações estéticas” (LUKÁCS, 1967, p. 104). Então, o sujeito ao dominar a prática e ao expressá-la esteticamente, através das variadas objetivações artísticas possíveis, elimina essa prática cotidiana, repondo-a numa reprodução mimética, deslocando “a potência determinante” da “participação servil na prática real” cotidiana para a “existência e a vinculação dos momentos singulares na mimese.” (LUKÁCS, 1967, p. 104).

Com isso, se invertem algumas proporções que normalmente produzem a vida, ou bem essas proporções sofrem modificações essenciais. Mas despertar a convincente impressão instantânea de que se ameaça de morte a alguém e logo mata - lhe não absolutamente idêntico com o ato real de ameaçar e matar. Nesse último caso, tudo – inclusive o poder evocador – nasce do poder dos fatos objetivos, e o matar real, qualquer que seja sua execução, tem que atuar por força da faticidade. Quando o agente e os espectadores sabem com precisão que só se trata de uma refiguração da realidade, e não desta mesma, a convicção tem que nascer do efeito evocador dos movimentos, gestos e não pode recorrer a nenhuma faticidade. (LUKÁCS, 1967, p. 104).

Acentuando “o duplo caráter dessa reação à realidade”, temos: “por uma parte, as formações de que se trata nascem da realidade, das necessidades dos homens que vivem nela e se enfrentam continuamente com ela” e, por outro lado “esse tipo de desenvolvimento significa desde o primeiro momento um salto qualitativo frente ao comportamento normal do homem com a realidade” (LUKÁCS, 1967, p. 105).

Apesar do sistema de sinalização 1’ possuir um “parentesco estrutural” com o sistema 2, Lukács (1967) menciona que à primeira vista o sistema 1’ parece não se separar totalmente do reflexo característico do sistema 1 (reflexos condicionados e incondicionados), visto que no sistema 1’ “a separação a respeito da realidade e o retorno a ela aparecem muito menos perceptivelmente” (LUKÁCS, 1967, p. 107). Com isso, traz o seguinte exemplo:

A palavra mesa se contrapõe em seguida e visivelmente à mesa real; as duas entidades estão manifestamente compostas, no subjetivo e no objetivo, de material diverso, e se encontram simplesmente referidas uma a outra; diferentemente, uma mesa pintada parece separar-se bastante menos da mesa real, e na dança e no teatro não parece praticamente nenhuma distinção sensível entre o objeto real e o objeto mimético. (LUKÁCS, 1967, p. 107).

Vemos em seguida o autor retratando que, para esclarecermos fatos da vida, muitas vezes utilizamos detalhes das obras de arte, que trazem consigo uma fidelidade ao real, tratando-os como se fossem elementos da própria vida. Isso se manifesta na generalização “levada a cabo” pelo sistema 1’: “a imagem que nos fornece se refere a um número de fatos vitais incomparavelmente maior que os aludidos pela maioria dos fatos da vida mesma.” (LUKÁCS, 1967, p. 108).

No entanto, a arte não é o único motor do sentido artístico, mas o “pensamento e a ciência influem na vida no sentido de uma intensificação de nossa capacidade de percepção sensível.” (LUKÁCS, 1967, p. 109). Como nos diz Marx: “A formação dos sentidos artísticos é um trabalho de toda a história universal”. (MARX apud LUKÁCS, 1967, p. 109).

O filósofo húngaro, ao analisar a produção artística indica que “inclusive a obra de arte mais primitiva representa um sistema dinâmico de efeitos evocadores, no qual cada detalhe, inseparavelmente do efeito que exerça sobre si mesmo como reflexo de fatos da vida, tem ao mesmo tempo função de preparar novas impressões análogas”, produzindo “uma totalidade concreta cujas partes estão rigorosamente referidas umas às outras, como momentos que dirigem ou orientam uma evocação unitária.” (LUKÁCS, 1967, p. 109).

Diante disso, temos três características que distinguem o “acontecer anímico determinado pelo sistema de sinalização 1’ tanto do primeiro quanto do segundo sistema de sinalização”. (LUKÁCS, 1967, p. 109).

Primeiro: “ainda que a vivência evocadora reconduza à realidade, isso sempre ocorre em um sentido completamente distinto do que é próprio do sistema 2.” (LUKÁCS, 1967, p. 109-110). De um lado, temos que realidade concreta e vivência dessa realidade são distintas e, a distância entre elas mostra-se na distinção entre o acento emocional em cada caso. Isso ocorre à medida em que a essência da realidade que não pode aparecer na superfície imediata da vida, aparece “concentrada na forma” sensível, intensificada, “de uma racionalidade superior”. De outro lado, “a vivência tem um assento de coisa definitiva”. No sistema de

sinalização 1' não existe uma reciprocidade imediata como entre “as reproduções da realidade próprias do sistema de sinalização 2” e sua essência (da realidade). Nele, cada objetivação estética “se sustenta por si, e a relação evocadora com o sujeito receptor ou se produz como comoção instantânea ou não se produz de maneira alguma” (LUKÁCS, 1967, p. 110).

Segundo: “a objetivação aqui realizada não suprime nem supera a vinculação subjetiva do mundo objetivo refigurado.” (LUKÁCS, 1967, p. 110). Ao pensar em palavras simples como geladeira, fogão, etc., tem - se em vista objetos que existem na realidade com independência do sujeito. Distintamente, toda produção estética, ao retratar com fidelidade objetiva a realidade, se refere ao sujeito receptivo. Portanto, não existe formação estética sem receptor, sem despertar nele efeitos evocadores. “Este sujeito vive como mundo próprio a refiguração da realidade que se lhe oferece, como um mundo que, ainda que se lhe contraponha independentemente, conta inevitavelmente com ele como sujeito receptor.” (LUKÁCS, 1967, p. 110).

Terceiro: “este sujeito é social, e não só em si, senão também para si. Pois toda atuação do homem como homem é em si social, naturalmente.” (LUKÁCS, 1967, p. 110). A receptividade estética está associada à “sociabilidade do sujeito”, “certo de que cada palavra que dizemos e cada movimento que fazemos pressupõem sua inteligibilidade social.” Portanto, “o indivíduo afetado pela obra de arte tem que possuir inevitavelmente seus sentimentos como membro de uma comunidade. (LUKÁCS, 1967, p. 110).

O aprofundamento e o enriquecimento conseguidos pelo funcionamento do sistema de sinalização 1' não consistem simplesmente em que se manifestem novos traços e novas conexões da realidade objetiva que até o momento não haviam chegado à consciência, senão também e ao mesmo tempo em uma ampliação do sujeito até conseguir uma participação emocionalmente consciente em uma comunidade. (LUKÁCS, 1967, p. 111).

Lukács salienta que “o fundamento último – e não sempre consciente – da criação artística vem de fora, e é em si uma necessidade social, uma tarefa social.” (LUKÁCS, 1967, p. 111). Temos, nesse sentido, que “a inserção puramente estética da tarefa social [...] na obra de arte, começa pelo sistema orientador e fechado dos efeitos evocadores, dos reflexos do sistema 1'.” (LUKÁCS, 1967, p. 112).

Inclusive em formações estéticas mais primitivas “cada detalhe tem que estar conformado de modo que leve convincentemente ao final desejado”, intensificando “a distância a respeito da vida real, porque todo detalhe se predispõe com vista a essa vivencialidade, a um despertar dos correspondentes sinais 1’, e a fidelidade no reflexo da realidade se supera só para que sustente e reforce o efeito evocador.” (LUKÁCS, 1967, p. 112).

Nesse ponto do estudo, temos um “salto decisivo” a respeito da “eficácia do sistema de sinalização 1’ na vida psíquica do criador e do receptor.” (LUKÁCS, 1967, p. 113).

Por uma parte, o criador desprende de sua própria existência somático-psíquica o reflexo evocativo do mundo e lhe presta uma forma definitiva em princípio e totalmente diversa; e, por outra parte, o receptor não se enfrenta já com um acontecimento fugaz, passageiro e único, senão com uma formação que permite a contemplação repetida e vivências novas e intensificadas. (LUKÁCS, 1967, p. 113-114).

O autor considera que os “movimentos, gestos, palavras, etc.” dos homens na vida cotidiana” estão submetidos “a um ritmo determinado”, que se converteu em uma “necessidade para os homens” através do trabalho. Mas “a facilitação dos movimentos humanos pelo poder ordenador do ritmo assume aqui uma intensificação qualitativa”. (LUKÁCS, 1967, p. 114).

Pavlov, ao realizar um experimento com cachorros, manifesta a eficácia do ritmo: “neste cachorro se dava ademais um reflexo condicionado rítmico esplendidamente formado, isto é, com uma sucessão constante do estímulo positivo e o inibitório, o sistema de constituía rapidamente.” (PAVLOV apud LUKÁCS, 1967, p. 114). Partindo de outro experimento, faz a seguinte observação: “dávamos toques fortes em rigorosa sucessão (oito no total), alguns dos quais se reforçavam e outros não. A maioria dos cachorros resolveu sem dificuldades uma tarefa, baseada no ritmo dos estímulos.” Este, por sua vez, “se utiliza para simplificar todos os movimentos e, em geral, toda a vida.” (LUKÁCS, 1967, p. 114).

No trabalho, porém, “o ritmo aparece já a um nível muito superior de oscilação, de adaptação à realidade, de colaboração na formação desta. A novidade qualitativa consiste em que não se trata só de uma interrelação entre o homem e o mundo externo, senão que se introduzem no meio os instrumentos da civilização.” Assim, são produzidos “ritmos novos e mais complicados cujas qualidade e quantidade são ilimitadamente desenvolvidas”. (LUKÁCS, 1967, p. 114-115).

O âmbito do estético, “a peculiaridade de seu modo de refletir a realidade, de sua psicologia como sinais de sinais”, assume no ritmo um apoio, pelo fato de que “o ritmo homogeneíza os objetos que capta e suas conexões, e não só em si, senão também para si, precisamente em referência à vivencialidade de seu ser, de suas conexões, de sua unificação, até fazer deles uma totalidade concreta.” (LUKÁCS, 1967, p. 115).

Isto pode mostrar, em resumo, que a disposição a aliviar a vida pelo ritmo está presente no animal só como tal disposição, sem chegar a expressar-se mais que no contato com o homem, que já conhece o trabalho e utiliza conscientemente seus resultados. O decisivo é que determinados rendimentos são mais fáceis se são feitos ritmicamente, e esta ritmização pode conseguir tanto no homem quanto no animal, e frequentemente sem que chegue à consciência. O ritmo é pois um elemento da existência fisiológica do ser vivo. (LUKÁCS, 1966, p. 267).

Tem-se que “quanto mais íntima representamos a unidade originária do ritmo, a música de acompanhamento, a dança, o canto e a linguagem nas primitivas formações miméticas, tanto mais intensamente vai se impor esse esquema”. (LUKÁCS, 1967, p. 116). E por “complicado que seja esse caminho evolutivo e por retorcidas que sejam suas vias, fica sempre de pé um decisivo princípio regulador: a necessária sociabilidade de todas as vivências evocadas pela arte”. (LUKÁCS, 1967, p. 119).

Independentemente “de que âmbito de eficácia imediata de uma obra de arte abarque de uma vez campos amplos ou reduzidos [...] esse âmbito nasce necessariamente com a pretensão de inteligibilidade social geral”. (LUKÁCS, 1967, p. 119). Tendo em mente que “só nos períodos mais primitivos existiu uma sociedade homogênea”, de modo que “quanto mais intensamente evolui a civilização com o desenvolvimento das forças produtivas, tanto mais intensamente se separam as classes na sociedade, enquanto essa seja uma sociedade de classes”, significa que “os membros das diversas classes reagem de modos muito diferentes, e as vezes até contrapostos, aos fatos da vida”. Isto põe limites à “inteligibilidade social da arte”. (LUKÁCS, 1967, p. 119-120). Porém,

a maior parte da arte ainda eficaz de épocas passadas procede nacional e socialmente de fora dos limites discutidos e, talvez de âmbitos hostis (a arte feudal para a burguesa, a arte burguesa para o proletariado). [...] Aqui basta observar que com isso destaca muito claramente a tendência generalizadora do sistema de sinalização 1': este sistema é capaz não só

de reproduzir evocadoramente os elementos vitais imediatos da classe ou nação dadas, senão também – e sem romper sua imediatez sensorial – de fazer sensíveis as mais distantes vinculações do homem até com o gênero humano”. (LUKÁCS, 1967, p. 120-121).

Nesse ponto, o importante é compreender a historicidade do “crescimento intensivo e extensivo” da arte e, conseqüentemente do sistema de sinalização 1’. Isso se dá com base desenvolvimento das relações de produção e reprodução social, da economia, “transformou em um âmbito econômico mais ou menos unitário a superfície da terra, que até então estava dividida em pequenas áreas mais ou menos autóctones.”(LUKÁCS, 1967, p. 121).

Uma das importantes conseqüências dessa evolução se evidencia com “a constante universalização, a ampliação, o afinamento e o aprofundamento do sistema de sinalização 1’ por obra da prática artística e da receptividade que ela produz.” Como dito anteriormente, em algum momento do estudo, “a arte e o sentido artístico [...] são produtos de uma larga evolução histórico-social”, portanto o sistema 1’ é resultado desse processo. (LUKÁCS, 1967, p. 121).

Só porque a mudança social põe constantemente ao homem diante de novas tarefas que suscitam nele novas capacidades (mas também a necessidade de despertar e desdobrar novas capacidades), a atividade artística se encontra constantemente em movimento, posta sempre de novo diante da tarefa de tratar o meio homogêneo de uma determinada arte e transformá-lo de tal modo que os novos fenômenos da vida se façam nele vivenciáveis e compreensíveis como elementos orgânicos da existência humana, possessão definitiva dos homens. (LUKÁCS, 1967, p. 122).

O autor recupera nesse passo da investigação aquisições feitas em momentos anteriores dos estudos na *Estética*, mais precisamente, recupera o conceito de meio homogêneo, explicando sua peculiaridade na esfera do estético, suas relações com o sistema de sinalização 1’, sua potência na produção de obras de arte. No estético,

O meio homogêneo expressa, primeiro, e especializa o reflexo da realidade, por exemplo, reduzindo-o a visualidade, audibilidade, etc; em segundo lugar levanta esse aspecto particular do mundo ao nível de uma universalidade que afeta profundamente o homem; e, em terceiro lugar, realiza as necessárias generalizações não como abstrações conceituais, senão de tal modo que busca, encontra e faz sensível o típico no caso singular conformado. Assim pode fazer o intuitivo como expressão claramente articulada ao inefável. (LUKÁCS, 1967, p. 122).

O autor recorda que um dos traços essenciais do sistema de sinalização 1' na vida consiste nessa "orientação descobridora do novo". Além disso, "os artistas generalizam uma nova situação da evolução da humanidade descobrindo sua tipicidade concreta, convertem seus descobrimentos em possessão duradoura do gênero humano transpondo o que ainda parece caótico ou não totalmente formulado a respeito dos homens em novos meios expressivos de seu meio homogêneo." (LUKÁCS, 1967, p. 123).

Aqui se desdobra uma comparação do sistema 1' com o sistema de sinalização 2 , em que Lukács destaca dois pontos comuns: ambos são universalmente inteligíveis, mas é preciso aprendê-los em sua especificidade. E a diferença consiste em que enquanto "a língua tem que e pode aprender-se no sentido estrito da palavra", "no sistema de sinalização 1' não pode dar-se essa relação inequívoca entre o símbolo e o objeto, porque aqui a refiguração a que se tem se orienta na vida, e ainda mais na arte, à novidade, singularidade, e ao especificamente típico da unicidade". (LUKÁCS, 1967, p. 123).

Quando se considera o "processo total da criação artística", tem-se que o essencial desta é a "irrepetibilidade". Portanto, "a essência do estético" obriga o artista "em cada obra a começar denovo a receber e reproduzir a realidade como se antes não tivesse visto nada nem dado forma a nada." (LUKÁCS, 1967, p. 125). Nesse ponto, Lukács (1967) destaca que "o ofício de um artista [...] só é autêntico quando resulta inseparavelmente de uma constante disposição a voltar a aprender radicalmente antes todo o fenômeno essencialmente novo". Nas palavras do autor:

Enquanto que o comportamento do artista com a realidade e o método de sua mimeses deixam de obedecer ao "morrer e renascer", enquanto que determinadas formas de expressão artística do reflexo de convertem em um sistema bem fixado de reflexo condicionados, que reagem por si mesmo ante qualquer objeto de aparência análoga, a obra deixa de ser uma refiguração autêntica e essencial da realidade e se converte em mera manifestação de determinados caprichos, preconceitos, costumes, etc., de um sujeito particular. (LUKÁCS, 1967, p. 125).

Pelo fato de nenhuma "arte autêntica expressar simples e diretamente novos fenômenos", mas sim inventar "novos meios expressivos para torná-los artisticamente sensíveis", pode ocorrer uma resistência "contra a nova linguagem artística assim originada" (LUKÁCS, 1967, p. 126). Nesse sentido, "certas formas de reflexo da realidade podem cristalizar tão rigidamente como costume, converter-se

tão radicalmente em reflexos condicionados de tenaz fixação, que os receptores protestem instintiva e veementemente contra toda outra concepção de 'linguagem' da forma." (LUKÁCS, 1967, p. 126).

E, aqui reafirma-se o pluralismo da esfera estética, em que "cada arte tem sua linguagem particular, que tem que apreender-se por si mesma" (LUKÁCS, 1967, p. 130). Isso significa desenvolver no receptor "a capacidade de receber ou formar os particulares reflexos 1' desencadeados pelo meio homogêneo da arte que se trata." (LUKÁCS, 1967, p. 130).

Dentro dessa ótica, Lukács discute acerca de um problema "que sempre desempenhou um importante papel na história da arte e da estética": "o problema do caráter consciente ou inconsciente da criação artística". (LUKÁCS, 1967, p. 130). Isso se dá, dito brevemente, tomando as "questões que facilitam e promovem direta ou indiretamente a compreensão da consciência específica no comportamento artístico." (LUKÁCS, 1967, p. 131).

Para tanto, faz-se a enumeração das "interrelações concretas e reais entre processos de decurso consciente" e "inconsciente" na "vida anímica humana", objetivando que "a compreensão de sua complexidade e sua diversidade nos permita expor concretamente a questão do caráter consciente ou inconsciente dos fenômenos psíquicos que se produzem no sistema de sinalização 1', e antes de tudo dos que intervém no processo de criação artística." (LUKÁCS, 1967, p. 135).

Inicialmente, é importante indicar que "os processos fisiológicos mesmos e suas transformações em processos psíquicos são para o homem sempre e por necessidade inconscientes." (LUKÁCS, 1967, p. 135). E Lukács cita como exemplo que não podemos "tomar consciência de como uma radiação luminosa que nos chega ao olho aparece em nossa consciência como cor vermelha"; na maioria das vezes, esses processos se registram como uma "perturbação interna ou externa, sem que na maioria dos casos se seja capaz de inferir corretamente nem sequer o fato mesmo". (LUKÁCS, 1967, p. 136).

Do mesmo modo inconsciente funcionam os reflexos condicionados, embora no casos destes já não é absolutamente seguro que pertençam sem exceção ao reino natural; muitos sim, mas é perfeitamente possível que estímulos que agem durante séculos ou milênios na vida social do homem, e sempre em um sentido essencialmente idêntico, desencadeiem reflexos incondicionados. (LUKÁCS, 1967, p. 136).

Interessa, neste momento do estudo, ressaltar que “os reflexos condicionados e fixados são de natureza muito diversa.” (LUKÁCS, 1967, p. 136). Vejamos: “uma série de movimentos, modos de comportamento, etc., são fixados pelos animais como reflexos condicionados. Coisa análoga ocorre frequentemente com o homem.” Porém, esse fenômeno se encontra a um nível “evoluído qualitativamente” no ser social (LUKÁCS, 1967, p. 136).

Isto dá pelo fato do ponto de partida – no homem – ser, na maioria das vezes do “todo consciente”, e esse consciente tornar inconsciente uma “série de movimentos [...] para a formação, desenvolvimento e implantação de uma ação consciente superior.” (LUKÁCS, 1967, p. 136-137). Temos como exemplo, no texto, quando um jogador de tênis estuda todas as possibilidades de movimento e os fixa como reflexos condicionados através de treinamento, “com o objetivo de concentrar toda a sua consciência durante a competição na tática que deve seguir.” (LUKÁCS, 1967, p. 137).

O importante para Lukács aqui, é “comprovar que esse processo produz na psique do indivíduo uma soma coerente de elementos conscientes e inconscientes, com um inconsciente – por certo – que é totalmente produto da cultura, de atividades humanas conscientemente dirigidas, e de nenhuma maneira uma qualidade do homem como ser natural.” (LUKÁCS, 1967, p. 137). Isso quer dizer, que diferentemente dos animais que fixam os reflexos condicionados instintivamente, os homens fixam os reflexos de maneira consciente, como fruto da cultura, do processo histórico – social, etc. Portanto, a “ação consciente” se desenvolve através do “funcionamento do sistema 1”, que se diferencia qualitativamente do instinto. (LUKÁCS, 1967, p. 137).

Enquanto que o instinto nasce em circunstâncias muito duradouras e, no essencial, imutáveis, a consciência artificialmente produzida é um meio de que o homem dispõe para adequar-se a situações nas quais são inevitáveis mudanças, novidades, etc. Por isso, os reflexos condicionados assim fixados têm que permanecer incondicionalmente submetidos à consciência dirigente (funcione esta como sistema de sinalização 1' ou como sistema 2). (LUKÁCS, 1967, p. 137-138).

Essa consciência, tratada como uma “categoria social”, precisa ser vista agora, também “em seus aspectos psicológicos, porque todo acontecer histórico-social tem que realizar-se em fatos individuais, do que resulta sem mais um amplo terreno de interações” (LUKÁCS, 1967, p. 139-140). Nessa perspectiva, Lukács faz

um “extenso excursão acerca de diversas formas de consciência”, o que se torna necessário devido à relação do homem com a arte que, desde antigamente havia sido “um caldo de cultivo para o desenvolvimento dos mitos do inconsciente.” (LUKÁCS, 1967, p. 148).

É impossível neste espaço enumerar todas as determinações a esse respeito, e até mesmo analisar de forma suficiente os aspectos psicológicos da consciência. No entanto, a discussão é traçada com o objetivo de “deixar de lado” as lendas referentes à consciência e à inconsciência e “contemplar o problema mesmo segundo sua verdadeira forma.” (LUKÁCS, 1967, p. 149).

Temos que o sistema de sinalização 1' é “por sua essência uma peculiar forma da consciência”, que “é capaz de funcionar em situações nas quais, em consciência de modos de ação determinados por certas condições e circunstâncias, fracassaria a forma normal e atual da consciência.” (LUKÁCS, 1967, p. 149). Observamos “em alguns casos de loucura que o reflexo da realidade por meio do sistema de sinalização 1' e o intento de fazer compreensível o assim captado é um último e desesperado clarão da consciência de enfermos cuja vida consciente se desfaz, necessariamente na pela escuridão sem sentido do inconsciente já sem dominar.” (LUKÁCS, 1967, p. 149). Assim, observando fenômenos da vida, vale citar que:

Podemos registrar uma grande habilidade do sistema de sinalização 1', transições suaves entre ele e os reflexos condicionados por uma parte e o sistema de sinalização 2 por outra. Nisso, podemos certamente ver que este caráter oscilante do nosso fenômeno torna muito difícil de captar sua substantividade, mais difícil, por exemplo, que a do sistema 2, mas não a elimina nem a oculta totalmente: pense-se por exemplo, na relação entre a tática (sistema de sinalização 1') e o exercício e treinamento (reflexos condicionados fixados) no esporte. (LUKÁCS, 1967, p. 149).

A relação com a arte tem aqui uma “modificação qualitativa”: “o meio homogêneo de toda obra de arte se cria precisamente para orientar o receptor a uma vivência contínua do conformado e para dirigir suas vivências na direção prescrita pela obra, com as intenções, degradações, etc., previstas.” (LUKÁCS, 1967, p. 140-150). Nesse sentido, “o receptor desconecta temporalmente suas relações com a realidade mesma e detém seus intentos de ordenar mentalmente o percebido nela”, ou seja, “o receptor se entrega totalmente ao conformado, vive o mundo criado pela obra.” (LUKÁCS, 1967, p. 150).

Desse modo, ocorre muitas vezes a qualificação dessa situação como “inconsciente”, mas temos que considerar “que até o receptor mais ingênuo permanece sempre consciente de que não está diante da realidade, senão diante a uma representação dela. Se falta essa consciência, deixa de ter também relação estética com a obra.” (LUKÁCS, 1967, p. 150).

Ao tratarmos da receptividade, temos que essa “específica consciência estética” nasce da vida cotidiana e volta a desembocar nela. Mas, “nesses processos não se trata de que algo inconsciente se faça consciente, senão de que o homem passa de uma forma de consciência a outra.” (LUKÁCS, 1967, p. 150).

As lendas acerca do inconsciente se encontram no “âmbito do processo criador” e “remontam às origens mais primitivas, quando receberam sua forma primeira como mitos da inspiração divina; mas sobrevivem em forma secularizada até nossos dias.” (LUKÁCS, 1967, p. 151).

O autor declara que “o processo de criação artística é uma atividade muito peculiar, sumamente complicada e de caráter decisivamente teleológico.” Então, tendo a consciência como “traço psicológico geral das atividades teleológicas”, o processo de criação artística não se difere de “outros modos de atividade humana, antes de tudo do trabalho”. (LUKÁCS, 1967, p. 151). Essa produção artística, no entanto, se difere de outras formas de produção “pela necessidade de um exame crítico consciente”. Vejamos:

Uma fixação de determinadas partes técnicas do trabalho em forma de reflexos condicionados poderia levar muito facilmente na prática artística à formação de uma maneira, e prejudicar seriamente o valor estético do produto. Por isso, todo criador artístico consciente controlará sem interrupção, com desperta e aguda consciência, a própria produção, para averiguar se o momento que se trata corresponde as concretas e únicas exigências da obra, do lugar compositivo, etc., ou se é resultado de uma rotina técnica previamente aprendida. [...] Em toda arte tem que haver uma maquinaria que funcione ‘por si mesma’, quer dizer, de funcionamento já inconsciente, como o domínio da gramática e da sintaxe pelo escritor, o léxico, etc. Mas também nisto intervém constantemente o controle da consciência [...].(LUKÁCS, 1967, p. 151).

Para concretizar as considerações psicológicas da arte, “há que partir do processo que leva do projeto inicial até a obra consumada.” A “estrutura anímica que se constitui nesse processo” pode ser descrita do seguinte modo: “se objetiva no artista um complexo de seus reflexos presentes ou anteriores da realidade, de suas

experiências pessoais imediatas ou mediatas, e assume uma substantividade, um ser próprio que se enfrenta a ele mesmo”. (LUKÁCS, 1967, p. 153).

Como visto anteriormente, este é um trabalho teleológico, pois é impossível se realizar sem a consciência. Porém, na obra, o artista precisa despertar explicitamente, o que ainda não foi realizado “conscientemente”, que no seu início “estava contido implicitamente”. (LUKÁCS, 1967, p. 153). No intuito de reafirmar: “a teleologia do processo criador consiste, pois na transformação das possibilidades implícitas em um tal reflexo evocador do mundo na realidade explícita de uma obra de arte convertida em ‘mundo’”. (LUKÁCS, 1967, p. 154). Retomando: por trás desse “ainda-não-consciente se encontra em efeito o fato caracterizado por Hegel ao dizer que cada fenômeno [...] aparece primeiro em forma abstrata, e só progressivamente e através de muitas lutas e crises conquista sua própria concreção”. (LUKÁCS, 1967, p. 153).

Acredita-se que, esse “ainda-não-consciente é ao mesmo tempo um reflexo e um intento de realização desse fato objetivo”. Na “obra de arte nascente”, vemos, de modo inseparável, essa situação revelada objetiva e subjetivamente: “objetivamente porque se trata em última instância de um determinado reflexo da realidade” e, “subjetivamente porque esse reflexo é ao mesmo tempo produto da personalidade artística de que se trata, e sua objetivação tem que desenvolver-se como processo dentro do sujeito.” (LUKÁCS, 1967, p. 154).

Aprecia-se, nos artistas, uma “dupla luta de aparência contraditória: a implantação da própria subjetividade e, ao mesmo tempo, uma eliminação da mesma.” (LUKÁCS, 1967, p. 155). Isso se dissipa quando “examinamos a classe de subjetividade de que se trata em cada caso”: “em primeiro lugar [...] a pessoa particular do autor tende a incluir-se no processo de criação.” Por outro lado, “este processo significa uma generalização ininterrupta dos fenômenos imediatamente percebidos e artisticamente reproduzidos.” (LUKÁCS, 1967, p. 155).

A consciência própria originária do artista se encontra precisamente na consciência veraz e exata de todos os aspectos desse complexo. Como acerto exato com todas as conexões resultantes, a atividade artística é consciente. Nesse sentido, um bom soneto é tão exato como uma dedução matemática, e tem que produzir-se com consciência não menor. (LUKÁCS, 1967, p. 156).

Com isso, se vê que “o sistema de sinalização 1’ consta de sinais de sinais exatamente igual ao sistema 2.” Essa situação se deformou pelo fato de que se “havia visto a consciência unilateral e exclusivamente no sistema de sinalização 2.” Contudo, esse “racionalismo unilateral não só obriga a desconhecer a essência da arte senão que alimenta ademais – precisamente por sua unilateralidade – o irracionalismo na psicologia da arte e, conseqüentemente na estética.” (LUKÁCS, 1967, p. 157).

Portanto, “na vida cotidiana a percepção da realidade por meio do sistema de sinalização 1’ não tem muitas vezes mais que o um caráter de transição”, isto quer dizer, que o conhecido pode fixar-se como reflexos condicionados ou “em sentido verbal – intelectual, originariamente secundário, de uma tal concepção que se fixa a esse nível mental, se incorpora ao tesouro conceitual do trabalho ou da ciência.” (LUKÁCS, 1967, p. 160). Assim, “na vida cotidiana o destino médio das apercepções feitas mediante o sistema de sinalização 1’ é esse caminho, feito acima ao sistema de sinalização 2, e feito abaixo aos reflexos condicionados.” (LUKÁCS, 1967, p. 160).

Eis aqui “um dos efeitos mais importantes da arte na vida cotidiana dos homens: a elevação de sua cultura pessoal, de sua receptividade ampliada e aprofundada para tudo o que pode dar a vida no sentido de um enriquecimento da espécie humana através do desenvolvimento dos indivíduos.” (LUKÁCS, 1967, p. 160). Vale destacar ainda que “quanto mais alta a civilização, quanto mais intensa a influência da arte na vida cotidiana, tanto mais frequente e intensamente são apresentadas essas vivências.” (LUKÁCS, 1967, p. 160).

Ao compararmos o sistema de sinalização 1’ com o 2, chama a atenção que “o primeiro não conhece a forma específica de abstração que este realiza sem exceção”: a abstração que está contida ainda na palavra mais simples e que “tem uma tendência intrínseca e necessária desantropomorfizadora, a qual, certamente, não se implanta de tudo mais que no trabalho, e sinalizadamente na ciência.” (LUKÁCS, 1967, p. 161). Estamos nos referindo a algo que já foi exposto anteriormente no presente estudo, reafirmando assim que “a captação de objetos ou relações mediante o sistema de sinalização 1’ é inseparável do sujeito que a vive”, enquanto que, no sistema 2, a existência de um objeto é “independente da percepção subjetiva.” (LUKÁCS, 1967, p. 161).

Deste modo, a “inefabilidade da arte não significa uma irracionalidade procedente de ininteligíveis profundidades do inconsciente”. O “inefável da arte fala uma língua universalmente compreensível para todo o que conhece nela o cronista que, mediante a dação de forma, eterniza e interpreta os fatos essenciais dos homens”. (LUKÁCS, 1967, p. 161-162).

Não se trata só da aproximação a um fenômeno da realidade com suas infinitas determinações – como no caso de um fenômeno natural que tenha que conceituar cientificamente –, senão que cada época, cada geração, cada receptor tem que pôr-se denovo ele mesmo [...] em relação com a obra de arte de que se trate, com objetivo de captar essa inefabilidade e poder dizer algo adequado e essencial acerca da mesma. (LUKÁCS, 1967, p. 162).

Enfim, “todos esses fatos e pontos de vista são expressáveis, como temos visto, exclusivamente na particular ‘linguagem’ da arte, de tal modo que seguem sendo compreensíveis depois de séculos ou milênios. E essa linguagem [...] tem que ‘aprender-se por sua conta para poder entendê-lo.’” (LUKÁCS, 1967, p. 164). A “univocidade da linguagem formal das autênticas obras de arte é uma prova clara dessa consciência sui generis, da arte como autoconsciência [...] de sua função permanente e constantemente reproduzida na vida da espécie”, o que seria “inimaginável racionalmente sem uma tal consciência.” (LUKÁCS, 1967, p. 164).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, abordamos a arte, o processo de criação artística considerando a subjetividade estética, partindo dos fundamentos ontológicos do ser social. Isso compreende o processo de humanização, o mundo próprio objetivo constituído pelo homem mediante o trabalho – considerado atividade específica do homem -, a relação dos homens com o mundo e entre si no decorrer dos processos de produção e reprodução social, na história, bem como a necessidade de dar respostas ao mundo através de outras atividades como a filosofia, a ciência, a arte, etc.

Buscou-se relacionar a necessidade da arte como uma das formas de reflexo e objetivação da realidade que os homens produzem para superar os processos históricos das reificações e fetichizações da realidade, processos que se intensificam no capitalismo, simultaneamente com a manipulação da consciência por via de representações ideológicas antropomorfizadoras, de caráter idealista, como a religião, por exemplo.

Nesse contexto, a discussão dos fenômenos da vida cotidiana como algo imediato, aparente, bem como as formas de reflexo da realidade que possibilitam ao homem suspender essa cotidianidade retornando a ela de maneira modificada, nos foi de grande importância para a compreensão da necessidade social das atividades espirituais do homem, especificamente a arte, que é o ponto principal do presente estudo.

Vimos que essa, considerada como uma forma de reflexo superior, nos permite apreender um maior conjunto de mediações dos fenômenos, fazendo com que o homem que se eleve do indivíduo ao gênero, se reconheça como parte da totalidade desfetichizando as relações superficiais e alienantes, acentuadas com o desenvolvimento das forças produtivas, principalmente no modo de produção capitalista, citadas anteriormente.

A discussão da obra de arte a partir de uma plataforma histórico-materialista, confronta as posições idealistas que a tratam como um elemento inato do homem, de modo que o presente trabalho afirma que esta surge como uma necessidade humana, social, que tem seus fundamentos no processo de humanização.

Ao apresentarmos e discutirmos o sistema de sinalização 1' na vida cotidiana e no comportamento artístico verificamos que Lukács parte da reflexologia de Pavlov sobre o sistema de sinalização dos animais, o qual Pavlov considera no mesmo nível do sistema de sinalização típico dos artistas, tendo em vista que a percepção de mundo tanto dos animais quanto dos artistas se daria, segundo esse autor, através de impressões imediatas sensíveis. Partindo deste ponto, Lukács desenvolve toda uma argumentação em torno de um terceiro sistema de sinalização, o 1', que ele situa entre os reflexos condicionados dos animais e a linguagem (racionalidade) dos homens.

Esse novo sistema com sua linguagem particular, com sua capacidade de reagir ao novo, faz com que o comportamento artístico, na visão de Lukács, se assemelhe ao sistema 2 (por se apresentar de forma consciente, portanto racional), apesar de possuir um caráter pluralista e não universal como este último. Além disso, percebe-se também, que essa capacidade de reagir a situações inesperadas se torna mais visível se levadas em conta as relações humanas produzidas pelo desenvolvimento do trabalho, categoria que está presente desde os fundamentos objetivos estéticos à sua subjetividade.

Reafirmamos, nessas considerações finais, a importância do presente estudo como uma contribuição para a potencialização da subjetividade na contemporaneidade, seja quando se considera em sentido mais geral os dramas, fetichismos e estranhamentos da vida humana nos dias de hoje, seja quando se considera em sentido mais específico esse desafio como um desafio da categoria profissional dos assistentes sociais. Em todo caso, buscou-se demonstrar a peculiaridade e as possibilidades do estético como uma forma de atividade de caráter emancipador.

O trabalho, de caráter inicial e aproximativo da matéria poderá servir de base para estudos posteriores mais detalhados e aprofundados sobre a mimese estética, especificamente na música, campo de interesse de atuação e investigação da autora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, Maria do Carmo Brant de. NETO, José Paulo. **Cotidiano: conhecimento e crítica**. 9ª. Ed. São Paulo: Cortez, 2011.

LUKÁCS, György. **Estética I: la peculiaridad de lo estetico**. Barcelona; México: Grijalbo, 1966.

_____. 2. Problemas de la mínesis. In: _____. **Estética I: la peculiaridad de lo estetico**. Barcelona; México: Grijalbo, 1967.

_____.3. Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético. In: _____. **Estética I: la peculiaridad de lo estetico**. Barcelona; México: Grijalbo, 1967.

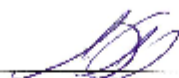
_____. **Para uma ontologia do ser social II**. Tradução de Nélio Schneider, Ivo Tonet e Ronaldo Vielmi Fortes. São Paulo: Boitempo, 2013. Disponível em: <<https://gpect.files.wordpress.com/2016/12/ff130318ae9d9b74571de73bdc7d1509.pdf>>. Acesso em: 21 jun. 2018

NETTO, José Paulo. **Economia Política: uma introdução crítica**. São Paulo: Cortez, 2006. – (Biblioteca básica de Serviço Social; v.1).

PATRIOTA, Rainer Câmara. **A relação sujeito-objeto na Estética de Georg Lukács: reformulação e desfecho de um projeto interrompido**. 2010. 284 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-graduação em Filosofia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

SILVA, Marlon Garcia da. **A Filosofia como Complexo Ideológico na Obra Tardia de György Lukács**. 2018. 301 f. Tese (Doutorado) - Curso de Serviço Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

Certifico que o trabalho de conclusão de curso intitulado *Arte e subjetividade – aproximação às categorias psicológicas do estética: o sistema de sinalização 1'*, de autoria da aluna Ana Luiza Campos da Silva, foi aprovado sem recomendações ou alteração pela banca examinadora e que estou de acordo com a versão final do trabalho.



Marlon Garcia da Silva Orientador

Mariana, 03 de dezembro de 2018.