

Introdução à estética de György Lukács e o papel da arte para o enriquecimento da personalidade humana

Introduction to the aesthetics of György Lukács and the role of art for the enrichment of the human personality

Petrus Alves Freitas*

Resumo

O presente artigo busca apresentar sinteticamente a teoria estética do filósofo húngaro György Lukács como fundamento do papel ativo que a arte desempenha no processo de enriquecimento da personalidade humana. A abordagem materialista trazida aqui trata das origens histórico-sociais da arte, isto é, da gênese e do desenvolvimento paulatino, desigual e contraditório do reflexo estético. Nosso ponto de partida, portanto, não poderia ser a arte que conhecemos hoje, nem poderia ser as expressões artísticas do passado. O princípio de tudo é o desprender-se da arte da atividade consciente do trabalho. Em seguida, apreende-se a particularidade como categoria central do reflexo estético, para que, finalmente, se demonstre a arte como um importante elemento da formação da autoconsciência e do enriquecimento da personalidade humana.

Palavras-chave: estética; materialismo; ontologia; personalidade; Lukács

Abstract

The present article seeks to present in a synthetic way the aesthetic theory of the Hungarian philosopher György Lukács as the foundation of the active role that art plays in the process of enriching the human personality. The materialist approach brought here deals with the historical-social origins of art, that is, with the gradual, uneven, and contradictory genesis and development of aesthetic reflection. Our starting point, therefore, could not be the art we know today, nor could it be the artistic expressions of the past. Thus, the principle of everything is the detachment of art from the conscious activity of labor. Then, particularity is apprehended as a central category of the aesthetic reflection, so that, finally, art is demonstrated as an important element in the formation of self-awareness and the enrichment of the human personality.

Keywords: aesthetics; materialism; ontology; personality; Lukács

* Doutor em Economia pelo Programa de Pós-Graduação em Economia da Universidade Federal Fluminense (PPGE-UFF). Membro do Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisa sobre Marx e o Marxismo (NIEP-UFF). E-mail: petrus.alves@gmail.com.

A concentração exclusiva do talento artístico em alguns indivíduos e, com isso, a sua permanente asfixia em meio às grandes massas é consequência da divisão do trabalho (Marx & Engels, 2007, p. 381).

A gênese histórica da arte, em sentido produtivo e no da receptividade artística, tem de ser tratada no marco da gênese dos cinco sentidos, que é o marco da história universal. O princípio estético se apresenta assim como resultado da evolução histórica social da humanidade (Lukács, 1966a, p. 240).

Introdução

A exposição que trazemos aqui visa demonstrar os efeitos positivos da arte para o “feliz enriquecimento” da personalidade, o processo de desenvolvimento da autoconsciência humana, por meio da própria fruição estética (produção e consumo). Este trabalho é resultado de uma investigação acerca das obras de maturidade do filósofo húngaro György Lukács: *a Estética I: a peculiaridade do estético* (Lukács, 1966a; 1966b; 1967a; 1967b) e *Para uma Ontologia do Ser Social* (Lukács, 2010; 2012; 2013). Essas obras se ocupam das bases ontológicas do pensamento e da atividade humana, trazendo a gênese e o desenvolvimento das categorias sociais que fundamentam o nascimento do ser social e do reflexo estético¹.

A temática da estética sempre foi uma preocupação do filósofo magiar, desde a sua juventude e durou até seus últimos dias de vida². Já o tema da personalidade aparece subjacente às reflexões sobre a emergência do indivíduo e da sociedade³. Esses dois temas se entrelaçam nas obras de Lukács, pois, em sua peculiaridade, a arte expressa a busca da humanidade pelo conhecimento de si mesma, da construção de um “mundo para chamar de seu” (Santos, 2018) e, nesse peculiar processo, a arte cumpre sua função de desenvolver a autoconsciência humana, através de refigurações artísticas, provocando a ampliação, aprofundamento e enriquecimento da *pessoa* que goza da eficácia estética de uma obra de arte.

Assim, nossa exposição está estruturada da seguinte maneira: além desta introdução e das considerações finais, teremos i) uma breve apresentação sobre a gênese e o desenvolvimento da arte; em seguida, ii) uma exposição sobre a constante interação entre pensamento cotidiano, arte e ciência; após isso, iii) uma apresentação do processo de diferenciação entre os reflexos da realidade objetiva; vi) uma exposição sobre a particularidade como categoria central do reflexo estético; e, por fim, v) uma demonstração da arte como um importante elemento da formação da autoconsciência e do enriquecimento da personalidade humana.

¹ Advertimos que muitas outras categorias ficaram de fora da análise, tais como: a própria linguagem, os sistemas de sinalizações, o animismo, o senso comum, o costume, a ética, a catarse etc. Além disso, seria impossível delinear as origens históricas exatas da arte, por isso, aqui somente poderemos indicar suas principais características e tendências.

² Como trata Nicolas Tertulian, em seu livro *Etapas de seu pensamento estético*, o pensamento estético de Lukács passou por um longo processo de evolução até culminar na estética marxista que estamos abordando aqui (Tertulian, 2008).

³ Os escritos de Lukács representam um fundamental suporte materialista para a nossa investigação sobre os aspectos sociais e históricos da personalidade humana. Por isso, é compreensível que se faça necessário debater as descobertas de Lukács sobre o complexo categorial do trabalho, pois este complexo, fundante do ser social, elucida momentos centrais do surgimento do indivíduo e do gênero humano. Contudo, não é este o local para apresentarmos a fundo a concepção lukacsiana da personalidade. Basta indicarmos, como deverá ficar claro ao longo do trabalho, que a explicitação da personalidade está diretamente relacionada às escolhas que cada indivíduo realiza frente às possibilidades e às alternativas concretas, tomadas ao longo da vida, no chamado “campo de ação real de possibilidades, de atuação real da individualidade” (Lukács, 2013, p. 589). Como texto elementar sobre a personalidade em Lukács indicamos Costa (2015; 2017).

Gênese e desenvolvimento da arte sob a perspectiva materialista

Os fundamentos ontológicos da arte, descritos por Lukács, partem dos desenvolvimentos de Engels⁴ e da crítica da Economia Política de Marx. Lukács mostra que o ato teleológico do trabalho (e da linguagem) tem centralidade na constituição do ser social⁵. Para nosso autor, o trabalho é entendido como o modelo de toda práxis humana. Assim, todas as complexas e diversas formas deste ser social têm origem objetivamente neste ato teleológico. Como diz Lukács, “através dele realiza-se, no âmbito do ser material, um pôr teleológico enquanto surgimento de uma nova objetividade” (Lukács, 2013, p. 46). A investigação estética de Lukács, parte, portanto, desta humanidade já estabelecida.

O que se deve levar em conta, em primeiro lugar, para o exame da gênese e do desenvolvimento da arte, é a objetividade do mundo externo, ou seja, a existência da realidade em si frente à consciência dos sujeitos. No decorrer do processo de trabalho, desenvolvem-se formas de reflexão da realidade que cumprem funções específicas para a atuação dos sujeitos na realidade. Assim, em Lukács, a reflexão sobre a realidade objetiva se divide em três formas: os *reflexos científicos*, *reflexos estéticos* e o próprio *reflexo da vida cotidiana*. Esses reflexos se diferenciam cada vez mais até o ponto em que cada um possui uma função social muito específica e delineada na sociedade (Lukács, 2013, p. 34).

Esse processo de reflexão da realidade realiza a importante separação entre mundo externo (natureza/ambiente) e o mundo interno (consciência/subjetividade), distanciando cada vez mais esses mundos sem, no entanto, promover uma ruptura total (Lukács, 2013, p. 66). Portanto, “os reflexos reais surgem na interação do homem com o mundo externo” (Lukács, 2013, p. 36). O elemento mais importante do argumento é que o desprendimento do reflexo estético da atividade do trabalho ocorreu de maneira paulatina e contraditória, até o alcançar de uma independência relativa frente a formas de consciência que também tem sua origem na produção e reprodução material da humanidade: a magia e a religião; a ciência e a própria vida cotidiana.

A arte e a ciência surgiram muito tardiamente se comparadas ao trabalho, e esse caráter tardio da arte nos revela que ela não pode ser encarada como um dado natural e inato do ser humano. Seu desenvolvimento exigiu já um nível desenvolvido de consciência. Neste sentido, os reflexos científicos e estéticos da realidade, ao longo da evolução histórica (e cada vez mais), distanciam-se da reflexão própria da vida cotidiana, esfera em que se articulam muitas “formas mistas” de pensamento. Essas três formas de reflexão se “borram” frequentemente, de modo que não é possível estabelecer uma fronteira rígida e intransponível entre o cotidiano e o não-cotidiano.

A ciência e a arte nascem das necessidades da própria vida cotidiana, para dar respostas aos problemas levantados na cotidianidade, voltando a mesclar os muitos e complexos resultados

⁴ Lukács recorre ao texto de Engels “Humanização do Macaco pelo Trabalho” (Engels, 2000, p. 215).

⁵ O ponto de partida da análise materialista do trabalho é a concepção segundo a qual o trabalho estabelece a relação mediadora necessária dos seres humanos com a natureza. É por meio dessa atividade produtiva que a humanidade domina e transforma o ambiente natural (que pode ou não ter sido objeto de transformação social prévia), o que envolve inclusive a possibilidade e mesmo a necessidade de produzir para além do necessário para a mera manutenção das funções biológicas primárias. Esse ultrapassar do “manter-se vivo” modifica profundamente o próprio devir humano, de maneira que se pode afirmar que é por meio do trabalho que o ser humano cria um mundo repleto de possibilidades. O desenvolvimento desta atividade mediadora resulta constantemente no “reco” das determinações naturais, originando determinações exclusivamente sociais, desencadeando novas capacidades, habilidades, situações etc. Segundo Lukács, “a metodologia aqui utilizada nada mais é do que a reconstrução de um estágio em que se encontrava com um mínimo de objetivações, que se desenvolvem a partir da linguagem e do trabalho. Já nelas encontramos ‘certas características de objetivação’”. Assim, “a gênese real das objetivações deve, pois encontrar-se na hominização mesma, no paulatino nascer da linguagem e do trabalho” (Lukács, 1966a, p. 83).

de ambas com as diversas formas de manifestação da vida cotidiana. Estes resultados, ao retornarem à vida cotidiana, a elevam e ela se torna, assim, mais ampla e diferenciada, enriquecida e complexa (Lukács, 1966a, p. 35).

Por outro lado, com o processo de diferenciação dos reflexos, passam a gozar de uma certa autonomia em relação às variadas formas do pensamento cotidiano, contendo determinações universais e particulares. O problema para o entendimento da vida cotidiana deriva, talvez, do fato de que nessa esfera da realidade não exista objetivações tão bem delineadas como a ciência e a arte. Desse modo, uma diferenciação entre a arte e o cotidiano é possível e necessária.

Contudo, é preciso dizer que a vida cotidiana não carece de objetivações, pelo menos não totalmente como se possa imaginar. Essa questão mereceria, sem dúvidas, um estudo aprofundado sobre as objetivações, o que se faz inviável neste trabalho. Podemos apenas indicar que o caráter de objetivação das atividades humanas refere-se ao elevado grau de reflexão e de transformação da realidade objetiva, como ocorre na ciência. Em um processo de objetivação, o que é “decisivo é o grau de abstração, o afastamento da prática imediata da vida cotidiana” (Lukács, 1966a, p. 42) e, além disso, do próprio trabalho⁶.

É preciso agora assinalar que a gênese histórico-social da arte, sob a perspectiva tanto do seu produtor quanto do receptor, necessita ser analisada no marco da história do desenvolvimento dos cinco sentidos humanos, que faz parte da história do desenvolvimento da história universal. A diferenciação dos sentidos humanos, como tratou Marx, levou milhares de anos e só foi possível com “desenvolvimento objetivo da riqueza do ser humano”, pois os sentidos se tornam humanamente ricos: “um ouvido musical, um olho sensível à beleza das formas”, proporciona o desenvolvimento do gênero humano, mas não apenas dos cinco sentidos receptivos, “também dos sentidos ditos espirituais, dos sentidos práticos (vontade, amor etc.)” (Marx, 2004, p. 110). Nossos sentidos “humanizados” são capazes de identificar características da realidade que não são reconhecíveis pelos animais, como veremos adiante.

Por fim, cabe ressaltar que, por maior que seja a diferenciação entre os reflexos artísticos, científicos e da vida cotidiana, essas “três formas refletem a mesma realidade” (Lukács, 2013, p. 35). Lukács se preocupa com a totalidade da realidade: por mais que os reflexos possam se diferenciar e cumprir funções distintas, é o mesmo objeto que está sendo por eles refletido. Nesse sentido, a realidade objetiva implica a unidade indissolúvel dos complexos sociais existentes. Por esse motivo, “todo reflexo é, portanto, [um reflexo] desta realidade única e unitária” (Lukács, 1966a, p. 36). Mas não de maneira mecânica. O reflexo não é uma fotocópia, criada pela mente humana, mas uma forma dinâmica aproximada de captar os aspectos da realidade mentalmente.

Com o desenvolvimento histórico das sociedades, com a divisão social do trabalho, encontramos as condições objetivas e subjetivas para o aparecimento de uma personalidade artística, e esta personalidade está inserida em seu tempo histórico determinado. Elucidar a gênese da arte como complexo autônomo e da personalidade artística como momento da personalidade humana significa, portanto, elucidar as razões que não apenas tornaram necessária, mas também possível essa dupla emergência no desenvolvimento do ser social.

Não seria o caso, evidentemente, de avançar para o delineamento dessa questão neste espaço, pois o que importava apenas era sustentar que a arte não é um atributo humano inato, mas um produto da história. Uma vez alcançado este ponto no exame da gênese da arte, podemos adentrar na peculiaridade do reflexo artístico. Na próxima seção, iremos demonstrar a importância da vida cotidiana para a arte e a ciência, e vice-versa.

⁶ A separação entre humanidade e natureza, que tem seus primórdios no ato de trabalho, deve ser concebida como uma verdadeira e progressiva cisão entre dois tipos diferentes de seres. Assim, as determinações biológicas vão cedendo lugar a determinações propriamente sociais, cuja analogia com a natureza (animais e plantas) jamais pode ser realizada.

A ininterrupta interação entre vida cotidiana, arte e ciência

A arte e a ciência, como dissemos, surgem no cotidiano, dele se elevam e a ele retornam. Com isso, o cotidiano se torna mais aprofundado e enriquecido. Para afastar qualquer equívoco sobre esse aspecto tão fundamental, precisamos ressaltar que essa alegação, feita por Lukács, da superioridade (ou “pureza”) da ciência e da arte refere-se ao grau de diferenciação extremamente nítido que esses reflexos possuem quando comparados às “complicadas formas mistas da cotidianidade” (Lukács, 1966a, p. 35). Ou seja, as formas de reflexão científica ou artística são mais distantes determinadas por formas de reflexão de outra natureza do que as formas de reflexão do cotidiano, caracterizadas justamente por sintetizarem influências que emanam de fontes diversas.

Mas a superioridade ou pureza não significa algo como uma hierarquia rígida entre os reflexos da realidade objetiva. Necessariamente cada um dos três cumpre funções na realidade, possibilitando o progressivo desenrolar da humanidade. Isso deve ficar evidente à medida em que se estabelece a interação entre estas três esferas.

Para isso, precisamos apresentar, muito resumidamente, as características essenciais da vida cotidiana, desenvolvidas por Lukács no primeiro capítulo da sua obra *Estética I: a peculiaridade do estético* (Lukács, 1966a). Uma dessas características, talvez a mais elementar delas, é o fato de que o comportamento e o pensamento da vida cotidiana são voltados para a prática imediata. Nas palavras de Lukács, na vida cotidiana tem-se “a vinculação imediata da teoria e a prática” (Lukács, 1966a, p. 44). Esse nexos próximo entre o pensamento e a ação na vida cotidiana revela que ela possui uma estrutura que abarca as motivações, os resultados e as consequências sempre de forma prático-imediata.

Algo distinto ocorre nas atividades artísticas e científicas. O cotidiano é o ponto de partida e de retorno da arte e da ciência. Mas arte e ciências situam-se “fora” ou “acima” dessa imediatividade: a arte, ao criar uma nova imediatividade, e a ciência, superando-a radicalmente, introduzem as novas mediações que descobrem. A arte e a ciência partem da própria imediatividade da vida cotidiana, porém precisam superar a imediatividade dessa esfera e, após este movimento, voltam a misturar seus muitos resultados com os da vida cotidiana.

A ciência, por exemplo, à medida que descobre as leis reais dos objetos, volta a introduzir seus resultados no cotidiano. Essas descobertas científicas, esse conhecimento nos auxilia na interpretação da natureza e/ou da sociedade, *mediando* nossas relações com o mundo objetivo. Por isso, o conhecimento produzido pela ciência tem o caráter de mediação: regulam, de alguma forma, a práxis social. Porém, após o retorno ao cotidiano, o complexo sistema de mediações criado pela ciência desaparece novamente na imediatividade do cotidiano (Lukács, 1966a, p. 45). Com uma obra de arte, por outro lado, revivemos as experiências que fizeram parte do desenvolvimento humano. Por exemplo, o indivíduo, ao assistir uma peça que retrata o passado longínquo da Antiguidade grega, revive o passado da própria humanidade com essa peça, habilitando-se a retornar para a vida cotidiana com um entendimento modificado do mundo.

Portanto, o papel da arte e sobretudo o da ciência é o de enriquecer e ampliar o pensamento e a prática cotidianos inserindo novas situações, novas mediações. Enquanto a ciência nos ajuda a atuar melhor sobre a realidade por meio das mediações que produz, a arte nos torna mais humanos ao vivenciarmos os destinos e futuros “sob a forma de emoções e paixões” (Lukács, 1966a, p. 257).

Outra característica da vida cotidiana essencialmente importante, que tornará mais nítida essa ininterrupta interação entre o cotidiano, a arte e a ciência, é o fato de que quem vive a cotidianidade sempre interage com os objetos do seu mundo circundante, de modo espontaneamente materialista. Lukács chamou esta característica de materialismo espontâneo: “o caráter específico da imediatez, se expressa contundentemente segundo o modo do materialismo espontâneo” (Lukács, 1966a, p. 46).

Para uma pessoa que age em seu cotidiano, um marceneiro, por exemplo, não é preciso preocupar-se com a cientificidade por trás das ferramentas e sim com seu uso prático material. O marceneiro precisa utilizar a serra sem que ela lhe arranque os dedos fora, bem como cortar a madeira no ângulo correto. A despeito disso, é claro que foi necessário algum conhecimento teórico para a construção das ferramentas.

Aliás, desde as confecções das primeiras ferramentas, os seres primitivos tiveram de tomar conhecimento de certas propriedades de pedras, avaliando-as como adequadas ou inadequadas. Mas esse conhecimento certamente emergiu com a prática e da repetição, embora exigisse algum nível de reflexão, pois todo “sujeito é mais ou menos consciente de encontrar-se frente a um mundo externo independente de sua consciência” (Lukács, 1966a, p. 47).

O que precisa ser ressaltado aqui é que esse materialismo é puramente espontâneo. Sua força materialista se demonstra no tratamento das *coisas como coisas*, fazendo com que todas as tarefas se realizem no cotidiano. Mas esse materialismo é limitado para a apreensão da coisa em-si, da essência dos objetos, o que só se torna possível com a ciência⁷. O materialismo espontâneo, portanto, cumpre o papel de auxiliar no domínio prático do mundo objetivo e estabelecer bases sólidas para o aprimoramento facultado pela ciência, e esta é uma peculiaridade do pensamento cotidiano. Seu limite, como dissemos acima, é justamente este: o de servir para viver na vida cotidiana e permanecer nesse campo, não sendo capaz de tornar-se universal e, portanto, habilitar a prática para além do escopo limitado no qual se demonstra eficaz⁸.

Uma última característica do pensamento cotidiano que precisamos trazer aqui é a *analogia*. Ela “é uma das formas originárias e dominantes da maior importância no pensamento cotidiano” (Lukács, 1966a, p. 53). A analogia foi decisiva para a sobrevivência humana no período primitivo, mas nas sociedades mais desenvolvidas converte-se em um problema: mistifica a realidade ao generalizar as experiências imediatas do cotidiano. Segundo Lukács, isso ocorre porque, nas situações cotidianas, o “reflexo imediato da realidade fornece uma série de recursos, notas características *etc.* dos objetos que, na falta de uma investigação exata, apresentam semelhanças” (Lukács, 1966a, p. 55).

A analogia surge como embrião da investigação científica, pois já atua, ainda que de modo limitado e problemático, no sentido da generalização dos caminhos que levaram alguma tarefa cotidiana ao êxito, fazendo dessa experiência um critério de ação em situações semelhantes. Por exemplo, imaginemos uma situação em que um indivíduo precise resolver um problema imediato e esse problema tenha pouco ou nenhuma solução desenvolvida pela ciência. Em caso de êxito na resolução desse problema, a forma como foi resolvido, mesmo que não guarde relação entre a causa e efeito, servirá de resolução para problemas semelhantes quando acontecer com outros indivíduos. Para a vida cotidiana, esse tipo de prática é realmente importante, pois talvez não seja possível esperar a ciência descobrir uma lei geral para, a partir daí, resolver o problema. Essa situação exige que esse tipo de inferência analógica seja utilizado. Contudo, para a apreensão do em-si, isso leva a uma deformação na relação entre causalidade e efeito, uma “generalização deformadora” (Lukács, 1966a, p. 55). Assim, a ciência precisa superar essas inferências. Os resultados da ciência, cada vez mais, precisam ser introduzidos na vida cotidiana para fundamentar corretamente a ação prática. Embora a arte não tenha o propósito de refletir o mundo o mais corretamente possível, como na ciência, seus resultados não têm o mesmo sentido prático-imediato das analogias da vida cotidiana. A arte jamais reivindica suas refigurações como sendo a própria realidade em-si. Sua produção tem o caráter humanizador, ao contrário do caráter mistificador das analogias.

⁷ Muito diferente é o caso do materialismo dialético que alcançou o status de ciência com Marx e Engels.

⁸ É por isso que o pensamento cotidiano convive bem com as representações místicas, religiosas e a superstição até os dias atuais. Basta lembrarmos da astrologia, que não se dissolveu, mesmo no estágio mais avançado da ciência. Isso não significa que nossos apontamentos sejam uma defesa cega e irrestrita da ciência moderna, mas é tarefa de todo cientista autêntico lutar para a superação das formas místicas, religiosas e idealistas presentes na realidade.

Percebemos, portanto, que os resultados da ciência e da arte voltam a combinar-se com a vida cotidiana, retornam a ela e “a tornam mais ampla, diferenciada, rica, profunda etc., levando-a constantemente a superiores níveis de desenvolvimento” (Lukács, 1966a, p. 35). Trata-se, enfim, de uma verdadeira interação dialética. Mesmo que essa interação seja um movimento constante e aproxime a vida cotidiana da arte e da ciência, o afastamento da prática imediata da vida cotidiana é uma característica fundamental dos reflexos ditos “superiores” e o princípio do processo de sua diferenciação, conforme veremos a seguir.

O começo da diferenciação entre os reflexos da realidade objetiva

A presente seção destina-se a apresentar o mais essencial acerca do processo de diferenciação dos reflexos estéticos e o próprio reflexo imediato da vida cotidiana. Para isso, faz-se necessário debater os princípios de antropomorfização e desantropomorfização, bem como os conceitos filosóficos de imanência e transcendência. Tratam-se, portanto, das “categorias nodais” desenvolvidas por Lukács (Santos, 2018, p. 33). Debater tais conceitos demonstrará com mais precisão a peculiaridade de cada um dos reflexos.

Iniciaremos pela tendência *desantropomorfizadora* do reflexo científico. Conforme explica Lukács: “Essa tendência provém do caráter objetivador do trabalho (e da linguagem), da humanização mediante a dispensa da vinculação à situação própria das reações dos animais ao seu meio ambiente” (Lukács, 2013, p. 321). Ou seja, do mesmo modo que o trabalho, a ciência necessita refletir a realidade de maneira mais adequada possível, refletir a objetividade do mundo externo, independente da consciência, para que se tenha sucesso em qualquer processo científico. A predominância desse princípio desantropomorfizador significa a reflexão da realidade de modo mais fiel possível, eliminando, assim, a subjetividade do cientista nesse processo⁹.

Os resultados do desenvolvimento tanto do trabalho quanto da ciência possibilitam sempre os incrementos das condições concretas da vida humana, e a criação de novidades que objetivamente dominam e transformam a natureza. Embora o trabalho exija um determinado nível de consciência, isto é, a necessidade de realizar uma reflexão da realidade como ela é em-si, o processo desantropomorfizador, realizado pela ciência, é importante observar, é muito mais efetivo em relação ao do trabalho. Basta lembrar do incremento na indústria moderna realizado pela ciência, que elevou os níveis de produção a patamares nunca vistos. Com a ciência, portanto, desenvolvem-se cada vez mais ricas e complexas mediações, que retornam ao cotidiano ampliando a atuação dentro dessa esfera, sempre sob a forma de sua característica imediata: a vinculação direta entre teoria e prática (Lukács, 1966a, p. 81).

Essas características que diferenciam a ciência em relação ao pensamento cotidiano também podem ser vistas no processo de diferenciação da arte em relação ao pensamento cotidiano, mas, à medida que a arte se afasta do reflexo da cotidianidade, ela também se distingue enormemente em relação à ciência.

A diferenciação da arte e das formas de pensamento da vida cotidiana é um processo extremamente lento e gradual, assim como na ciência. Mas a diferenciação entre arte e as formas mistas do pensamento cotidiano se constituiu muito mais tardiamente do que em relação a ciência e o pensamento cotidiano (Lukács, 1966a, p. 217). Em poucas palavras, a arte se tornou independente dos demais reflexos, constituindo sua própria esfera primeiramente de forma prática: pinturas rupestres, ornamentações primitivas etc. Essas formas particulares de arte estiveram, por um longo período de tempo, vinculadas à atividade do trabalho. É preciso enfatizar que essa independência

⁹ Contudo, não significa o mesmo que uma neutralidade axiológica, mas apenas que a tendência da ciência é desantropomorfizadora, para uma objetividade. Em muitas ocasiões, o engajamento do cientista, sua paixão pelo tema, um seu interesse particular, sua não-neutralidade, portanto, é a condição que habilita a produção do reflexo mais preciso possível da realidade. Ou seja, a não-neutralidade pode ser justamente o veículo da efetivação da tendência à desantropomorfização e não o obstáculo que impede que isso ocorra.

da arte não é uma independência total: a arte alcançou uma relativa autonomia em relação aos outros reflexos.

Isso nos leva a introduzir o conceito de *antropomorfização*. Já dissemos que a arte sempre tem por base o próprio ser humano: sentimentos e emoções universais humanas. Por isso, o reflexo artístico tem por princípio o processo *antropomorfizante*, oposto ao da ciência. Utilizando as palavras de Lukács: “A antropomorfização consciente da arte, em contraposição, cria um meio homogêneo específico sobre a base da sua própria essência e das próprias finalidades” (Lukács, 2013, p. 390). Também é importante a imanência da arte, ou seja, que a arte tem como objeto último a própria relação do ser humano com a natureza e com a sociedade, expressando o conjunto de suas relações.

Esse princípio deve necessariamente explicitar-se com a arte: deve tornar o mundo mais humano, criar um movimento antropocêntrico. Aludimos, sem entrar em detalhamentos, ao fato de que a arte tem um tronco comum que a liga à magia e à religião, devendo separar-se destas para, assim, separar-se da vida cotidiana. A dificuldade de separação da arte dessas formas de consciência relaciona-se ao fato que tanto a magia quanto a religião e a vida cotidiana partilham do mesmo princípio antropomorfizador da arte (Lukács, 1966a, p. 225).

Mas a antropomorfização artística é muito distinta daquela mágica ou religiosa e, sobretudo, da antropomorfização da vida cotidiana. Na magia, por exemplo, com suas relações com a natureza circundante, criam-se mistificações para explicar e dominar o âmbito do desconhecido. Já a religião utiliza abertamente figuras personificadas para a significação e resolução de problemas enfrentados pelos seres humanos individual e coletivamente (Lukács, 1966a, p. 226). Como bem observado desde Feuerbach, a concepção dos deuses são projeções dos desejos, pretensões, paixões, moral, sofrimentos e sentimentos humanos (Feuerbach, 2007, p. 35-36). Portanto, são reflexos antropomorfizantes.

A diferença entre o reflexo antropomorfizador da religião, da magia e da vida cotidiana é que o antropomorfismo da magia e o religioso têm o caráter transcendente, ou seja, não se referem propriamente ao mundo humano, mas a algo que vai além dele. Por exemplo, a salvação da alma. A salvação da alma não acontece no mundo terreno, mas na vida após a morte. Já na vida cotidiana, o objetivo é a satisfação prático-imediata de alguma necessidade. A vida cotidiana também tem o acento no caráter terreno (Lukács, 1966a, p. 255). Na arte, o caráter dessa satisfação não tem o sentido prático-imediato como seu elemento decisivo ou predominante. Como observou Lukács, essa antropomorfização da arte, em contraposição com a do pensamento próprio da vida cotidiana, não está direcionada para a satisfação de fins imediatos, mas para a criação de um meio homogêneo próprio para a refiguração do mundo humano.

Outro fato importante para o processo da constituição da arte como um reflexo dotado de leis próprias, é o princípio de diferenciação dos sentidos humanos ao longo da história. Com essa diferenciação dos sentidos, somos capazes de perceber “com precisão formas e estruturas” jamais vistas no mundo animal (Lukács, 1966a, p. 219). Lukács sempre recorre ao estudo de Engels para explicar e ilustrar esse ponto. Cabe aqui reproduzirmos uma passagem conhecida:

A águia vê muito mais longe que o homem, mas o olho do homem vê muito mais nas coisas que o olho da águia. O cão possui um olfato muito mais refinado que o do homem para rastrear; mas não distingue a centésima parte dos odores que, para o homem, são características definidas de diversas coisas. E o sentido do tato que existe, no macaco, sob forma apenas muito rudimentar, somente com a mão do homem e pelo trabalho foi que se desenvolveu e aperfeiçoou (Engels, 2000, p. 219).

Essa sensibilidade humana, descrita por Engels, revela que ela tem origem nesse processo de refinamento dos sentidos, que vêm desde o trabalho, pela interação do ser humano com o mundo externo. A evolução social dos sentidos mostra que a arte é produto dessa evolução. Conforme demonstrou Marx, a evolução de nossos sentidos é um resultado de toda a história universal:

“O olho tornou-se olho *humano*, tal como o seu objeto se tornou um objeto social, *humano*, proveniente do homem para o homem” (Marx, 2015, p. 350).

Através da divisão do trabalho, os sentidos puderam “desenvolver [-se] imensamente e diferenciar-se cada vez mais” (Lukács, 1966a, p. 86), até atingir o que se tornou óbvio para nós hoje. Por exemplo, a mão do pintor que exige um nível de sensibilidade de colocar especificamente a pressão e quantidade de tinta em cada pincelada, no local exato para evocar tal sensação específica. Além disso, a visão deve ser capaz de diferenciar diversas nuances da cor, a compreensão da luz sobre a tela etc. A própria percepção de profundidade e peso dos objetos através do olho revela que “deixa de ser necessário apelar ao tato” (Lukács, 1966a, p. 87).

A diferenciação dos gêneros na arte também está ligada ao desenvolvimento dos sentidos. De acordo com Lukács:

A natureza antropomorfizadora do reflexo estético tem, por sua parte, como consequência, que a diferenciação em espécies e subespécies (artes, gêneros) se encontra vinculada à possibilidade de desenvolvimento dos sentidos humanos, entendida, desde logo, em seu mais amplo sentido (Lukács, 1966a, p. 258).

Isso não significa que para cada sentido humano exista uma só arte correspondente, mas que a multiplicidade das artes é efeito da humanização dos vários sentidos e do desenvolvimento posterior de gêneros relativamente independentes, o que evidencia a ampla heterogeneidade interna das artes. O pressuposto da relativa independência das artes é a fecunda interação dos sentidos. Com isso, os sentidos se enriquecem e aprofundam.

Em síntese, procuramos mostrar que a ciência é um reflexo desantropomorfizador da realidade, ou seja, que ela é orientada, num sentido geral, à reflexão da realidade da maneira mais fiel possível, criando, assim, condições objetivas para o desenvolvimento da realidade propriamente social e para o domínio da natureza. Nesse sentido, a ciência seguirá na direção da objetividade. O reflexo estético, por outro lado, é antropomorfizador, ou seja, seu objeto é o que é essencialmente humano, as relações da humanidade consigo mesma, com a sociedade e a natureza, produzindo uma unidade entre a subjetividade dos sujeitos e a objetividade da realidade¹⁰. Toda a arte, assim como a ciência, oferece respostas às questões levantadas pela sociedade mesma no plano terreno, mundano. Embora a vida cotidiana, a magia e a religião sejam antropomorfizantes, vimos que essa antropomorfização é muito distinta da artística. Na vida cotidiana dos indivíduos ela satisfaz as necessidades imediatas dos indivíduos singulares. Na magia e na religião, oculta-se e mistifica-se a própria realidade terrena em figuras, mitos e personificações transcendentais, oferecendo respostas para as questões da vida terrena num plano transcendente divinizado.

Apresentadas essas categorias acima, precisamos adentrar agora na categoria central do reflexo estético, a particularidade. Essa concepção lukacsiana é sumamente importante para compreendermos como uma obra de arte singular, única, alcança a generalização estética.

A particularidade como categoria central da estética

Lukács, especialmente na obra *Introdução a uma Estética Marxista*¹¹, desenvolve um debate essencial a respeito da centralidade da categoria da particularidade para o reflexo estético. Na presente seção pretendemos apresentar a particularidade como a categoria central da arte e mostrar que, de fato, essa concepção, originalmente elaborada por Lukács, é capaz de capturar a verdadeira característica da generalização artística.

¹⁰ Aqui não estamos excluindo o caráter humanizador do trabalho. O trabalho cria um mundo socializado, ao mediar entre os seres humanos e o metabolismo da sociedade com a natureza e, de todo modo, as relações do indivíduo com o seu gênero.

¹¹ Trata-se aqui do livro que ficou conhecido como “pequena estética”, texto em que Lukács se dedica a debater – com os grandes clássicos da filosofia, Aristóteles, Kant, Hegel, Goethe, entre muitos outros – a categoria da particularidade e sua importância para o estético (Lukács, 2018).

Antes de tudo, é preciso dizer que as categorias aqui exploradas, o *universal*, o *particular* e o *singular* têm existência na própria realidade, isto é, fazem parte da realidade e não devem ser concebidos como mero exercício de silogismo abstrato. É sempre bom recordar que todos os três tipos de reflexo da realidade objetiva refletem a mesma realidade. Interessa-nos, portanto, mostrar que as categorias universalidade, particularidade e singularidade se convertem uma na outra em um constante movimento dialético do próprio objeto.

De acordo com a elaboração de Lukács, “o movimento no qual o artista reflete a realidade objetiva culmina, fixa-se, recebe forma no particular, e não, como no conhecimento científico, de acordo com suas finalidades concretas, no universal ou no singular”. Já o conhecimento voltado para a prática na vida cotidiana, se fixa “em qualquer ponto, a depender de suas tarefas concretas e práticas”. O que acontece no reflexo estético é que a particularidade “torna-se literalmente o ponto do meio, o ponto de recolhimento para o qual os movimentos convergem” (Lukács, 2018, p. 151). Na arte, desse modo, acontece o “movimento da particularidade à universalidade (e vice-versa), bem como da particularidade à singularidade (e ainda vice-versa)” (Lukács, 2018, p. 153). Nesses dois casos, o singular e o universal são superados na particularidade.

Nesse movimento da *suprassunção* da singularidade e da universalidade pela particularidade, o produtor da arte deve ser capaz de superar a própria singularidade, expressando, no nível da particularidade, tanto características e elementos singulares quanto características e elementos universais através do *típico*. Sobre a categoria estética do típico, Lukács nos esclarece:

Dado que a arte sempre figura homens concretos em situações concretas, objetos concretos que os mediatizam, sentimentos concretos que os expressam, ela deve conseguir representar o significado do típico em homens e situações, deve fornecer uma síntese cujo objeto seria o tipo puro e simples (Lukács, 2018, p. 240).

As expressões artísticas devem, portanto, conservar a singularidade do fenômeno concreto ao expressar, por meio do típico, da generalização, a sua essência. Isso revela a importância do conhecimento do artista sobre as questões humanas relevantes: é nesse momento que o artista retransforma as muitas mediações da arte numa nova imediatez. Assim, a arte tende a refletir a realidade compreendendo e reproduzindo, de maneira peculiar, a *totalidade da realidade* por meio de uma particularidade, a qual “é fixada de tal modo que não mais pode ser superada: sobre ela se funda o mundo formal das obras de arte” (Lukács, 2018, p. 153).

Nesse processo de *suprassunção*, tanto a singularidade quanto a universalidade aparecem, portanto, sob o domínio do particular. O fato de a particularidade ser capaz de superar esses dois extremos (singular e universal) não significa a exclusão deles, ao contrário, trata-se de uma superação que os conserva. Esse aspecto ganha atenção principalmente em relação à função exercida pela universalidade no reflexo estético.

A tendência ao universal, representado por meio do particular no reflexo estético, é característica das grandes obras de arte. As obras de arte com valor estético verdadeiro sempre se preocupam em representar os *grandes problemas do mundo, os destinos da humanidade, enquanto totalidade das relações entre os seres humanos ao longo das épocas históricas*. Mas o que é importante aqui é que a representação sempre parte de situações históricas determinadas, singulares no limite, que, justamente por meio do reflexo artístico, são elevadas à tipicidade particular, apontando assim na direção do universal. Dessa maneira, a arte não pode ser estudada fora da história.

Nem toda obra de arte, no entanto, é capaz de alcançar essa condição universal. Na verdade, certas obras de arte e/ou formas particulares de arte podem favorecer ou negligenciar esta universalidade¹². Alguns artistas, por exemplo, podem fixar suas obras na sua própria singularidade, puramente imediata. O acento excessivo na singularidade do artista é a “razão pela qual esses artistas

¹² Lukács utiliza dois gêneros de reflexo estético e compara as diferenças em que a particularidade se estabelece como ponto central, mais próximo da universalidade, por exemplo, no *drama*, enquanto na *épica*

perderam a capacidade de superá-la e de atingir a verdadeira concreticidade” (Lukács, 2018, p. 156).

Para Lukács, nesses casos – baseados na pura experiência privada dos artistas singulares – as relações com o mundo ao redor (natureza e sociedade) desaparecem, e apresentam apenas a singularidade isolada. Aqui não é o desprezo pelo singular, “mas que só pode realmente considerar algo artístico, que lhe é próprio, quando ela é superada no particular” (Lukács, 2018, p. 157).

Quando a acentuação é no extremo oposto, no universal, é possível que se chegue ao ponto de um objetivismo exagerado. Com isso, leia-se a representação de personagens genéricos e este-reótipos sem penetração da rica particularidade histórica, ou pior, obras com a pretensão de uma generalização científica. É preciso ressaltar que a arte jamais pode ter como objetivo alcançar resultados propriamente científicos. O conhecimento artístico deve ser somado às experiências vividas pelo artista¹³, resultando numa rica personalidade artística: rica de relações e mediações. Como diz Marx: “O homem *rico* é simultaneamente o homem *necessitado* de uma totalidade da exteriorização da vida humana” (Marx, 2015, p. 356).

Desse modo, na particularidade estão contidas características, situações e sentimentos humanos “universais”; além de traços singulares, individuais e pessoais, como *partes do processo de desenvolvimento da humanidade*. No que se refere propriamente à particularidade, enquanto termo intermediário, ela “se fixa como ponto central dos movimentos” (Lukács, 2018, p. 157-158). Sobre esse aspecto da escolha do ponto central se abre uma questão importante: como determinar com exatidão a posição desse ponto na realidade?

Parece objetivamente impossível tal escolha, por isso a arte é mal-entendida como arbitrária e puramente subjetiva. Mas Lukács (2018, p. 158) responde esta questão da seguinte forma: a particularidade como ponto central pode ser fixada ao longo de toda a sua extensão, ou seja, “ela é um campo de jogo e movimentação entre os extremos” (Santos, 2017, p. 62). Isso significa que o conteúdo (ideal) e a forma (real) são definidos nessa escolha do ponto central. Conteúdo e forma devem constituir uma unidade em que conservam os dois extremos (singular e universal), que reaparecem em uma obra particular. Aqui reside a verdadeira liberdade do artista. Não se trata do dogmatismo, que concebe a arte como conjunto de regras formais rígidas, menos ainda das concepções de que vale tudo na arte. A escolha do ponto central, sempre entendida como tendência, é uma característica da peculiaridade do reflexo estético.

Esse ponto central não deve ser entendido em sentido estrito. Ele é o ponto dentro de um campo em movimento. Toda obra individual depende da posição escolhida para esse ponto central, que pode estar mais próximo de um dos polos das extremidades, possibilitando uma “modificação centralizadora”, o que quer dizer apenas “que a escolha deste centro, que determina a peculiaridade artística, implica ao mesmo tempo um movimento em torno deste centro na esfera do particular” (Lukács, 1966a, p. 163). É isto que determina o estilo, o tom, a atmosfera etc. de uma obra (Lukács, 2018, p. 163). Mas é decisivo que, independentemente da direção que tomar, a arte sempre deve situar-se no *interior da particularidade*. O que não é possível é a fixação exclusiva na universalidade ou na singularidade.

Aqui chegamos a um ponto fundamental. Como podemos criticar a arte sem cairmos no conservadorismo e elitismo das concepções burguesas da arte? Estamos diante de um elemento essencial para obter uma resposta bastante importante, ainda que não totalmente completa. Dando a palavra a Lukács:

a particularidade tende a estabelecer-se próxima à singularidade. Ele continua com outro exemplo: “Uma tal diferença pode igualmente ser estabelecida entre novela clássica e romance, na medida em que a primeira costuma concentrar sua imagem da realidade, à semelhança do drama, no sentido da maior universalização” (Lukács, 2018, p. 157).

¹³ Evidentemente isso não ocorre somente com o artista, mas também com o público que goza da obra. Suas experiências pessoais com certeza influíram na receptividade da arte.

A tarefa da estética e da crítica consiste em pesquisar concretamente, em cada caso concreto, se o ponto central do particular escolhido pelo artista corresponde ao conteúdo de ideais, à matéria, ao tema etc. da obra, se – buscando-lhes dar expressão adequada – não se fixou o ponto muito alto ou muito baixo (Lukács, p. 2018, 167).

A passagem acima nos revela que: 1) a tarefa da crítica, sob a perspectiva materialista, é averiguar se o ponto escolhido pelo artista como central cumpre as funções que aqui já foram descritas: se se preocupa com as questões propriamente humanas abordando os grandes problemas da humanidade, representando o trajeto do desenvolvimento humano, expressando um conjunto de relações humanas consigo mesmo, com a sociedade e com a natureza. Porém, não se pode fazer a crítica a partir da “arte em geral”. Percebemos necessariamente que: 2) o crítico deve posicionar-se em um nível mais concreto, isto é, é preciso realizar a análise a partir de uma obra individual; cada caso concreto precisa ser analisado como um caso singular e único, na individualidade de cada obra. Não se trata de aplicar leis imutáveis e eternas, mas questionar qual posição foi escolhida como ponto central. Esta escolha determina o sucesso ou o fracasso, a eficácia ou a ineficácia de uma obra de arte (Lukács, 2018, p. 167). A função da teoria estética, portanto, é fornecer os elementos gerais para esta análise concreta.

Por isso, precisamos elencar alguns critérios para a eficácia da arte e a sua contribuição na direção da formação da autoconsciência e do enriquecimento da personalidade.

A arte rumo à autoconsciência e ao enriquecimento da personalidade

Na seção anterior esboçamos o particular como categoria central da estética de Lukács. Conforme nosso autor esclarece, a particularidade “abraça o mundo global, interno e externo, e precisamente como mundo do homem, da humanidade”. Assim, os fenômenos da realidade sensivelmente perceptível sempre serão “signos da vida dos homens, de suas relações recíprocas, dos objetos que mediatizam estas relações, da natureza em seu intercâmbio material com a sociedade humana.” (Lukács, 2018, p. 257).

Desse modo, a arte sempre age sobre a vida dos homens e das mulheres e, como consequência, ela se torna um meio importante para o enriquecimento desses homens e dessas mulheres por meio da fruição artística. Como veremos agora, a arte é formadora de uma autoconsciência¹⁴ mais adequada ao ser humano, de um conhecimento que é objetivo e subjetivamente próprio do ser humano.

Para a compreensão da peculiaridade do reflexo estético, ao longo de toda sua obra estética, Lukács comparou as características da arte com as da ciência, fazendo vários tipos de oposição entre elas. Vimos anteriormente que ciência se volta à reflexão da realidade como ela é em-si, produzindo um conhecimento que medeia, aprofunda e amplia a nossa *consciência* sobre o mundo externo, a sociedade e a natureza.

Diferentemente, a arte cria uma refiguração da realidade, convertendo esse ser-em-si objetivo (a realidade) em um ser-para-nós, isto é, a arte torna a realidade parte do ser social dos humanos, aproxima-nos uns dos outros, nos torna mais humanos, provocando um despertar da autoconsciência. Recorremos a uma passagem decisiva para o entendimento dessa transformação do em-si em para-nós e o surgimento da autoconsciência:

[...] o reflexo científico transforma em algo para nós, com a máxima aproximação possível, o que é em si na realidade, na sua objetividade, na sua essência, nas suas leis; a sua

¹⁴ Sobre a definição de autoconsciência de Lukács: “Seu objetivo, como já dissemos, é o entorno concreto do homem, a sociedade (o homem e a sociedade), o intercâmbio, pelas relações de produção: e tudo isso vivido deste ponto de vista do homem inteiro” (Lukács, 2018, p. 254).

eficácia sobre a subjetividade humana, portanto, consiste sobretudo na ampliação intensiva e extensiva, no alargamento e no aprofundamento da consciência, do saber consciente sobre a natureza, a sociedade e os homens (Lukács, 2018, p. 268).

Porém, a autoconsciência não é uma oposição hostil ao mundo externo,

[...] mas antes significa uma relação mais rica e mais profunda de um mundo externo concebido com riqueza e profundidade, ao homem enquanto membro da sociedade, da classe, da nação, enquanto microcosmo autoconsciente no macrocosmo do desenvolvimento da humanidade (Lukács, 2018, p. 268-269).

Essa divisão em dois polos distintos, *consciência* e *autoconsciência*, enfatiza que ambos os reflexos cumprem funções distintas no percurso do desenvolvimento do indivíduo e do gênero humano. O reflexo antropomorfizador da arte constitui, portanto, uma espécie peculiar de reflexo que provoca um aprofundamento do conhecimento acerca do desenvolvimento da humanidade. Uma vez compreendido este aspecto, uma questão se abre a partir dele: como se realiza este processo de formação da autoconsciência? Embora já tenhamos aludido a ele, é preciso deixar claro que este processo de formação da autoconsciência se realiza através da “memória” proporcionada pela obra de arte, ou seja, do recordar, do reviver da caminhada da humanidade até aqui. Além disso, a arte proporciona a visão do futuro, isto é, a perspectiva do que ainda virá, do ainda não vivido, do que Lukács chamou de *destinos da humanidade*.

Na arte, encontramos representados o passado, o presente e o futuro da humanidade. Revivemos, dessa maneira, por meio da refiguração artística, a processualidade do desenvolvimento da humanidade, sob a forma de sentimentos, emoções, conflitos, dramas, sons, imagens etc.

Quando apreciamos a sinfonia clássica, por exemplo, estamos revivendo o passado através da melodia, dos arranjos, do andamento e da dinâmica da música, que, quando combinados, provocam sentimentos que foram originalmente experimentados na era clássica. Mas revivemos essa época não como nosso próprio passado e sim como o passado da humanidade da qual fazemos parte. Dessa forma, conservamos o gênero humano em nossa existência individual. A existência individual passa a constituir um momento do desenvolvimento das condições fundamentais da existência da humanidade.

Essas condições, como afirma Lukács, referem-se à própria existência do ser humano, como produtor da sua própria história. Existência esta cindida em grupos sociais (tribos, classes, nações) e atravessada pela luta entre esses grupos, como “motor da história” do desenvolvimento social (Marx; Engels, 2007, p. 34). A arte não pode estar isenta dessas questões, ela deve ser pautada por elas. Enquanto a sociedade estiver dividida em classes e oposições diversas, essa divisão social deve balizar a produção artística. O artista não pode ignorar tais oposições, mas, mesmo que procure ignorar, inconscientemente aspectos da divisão social de classes devem aparecer de algum modo refigurados na arte que produz.

Lukács recorre a alguns exemplos da literatura para corroborar a *tese* de que o artista, muitas vezes de maneira despreziosa e mesmo sem tomar conhecimento disso, ultrapassa seus próprios preconceitos de classe e seus meros interesses privados: “a literatura oferece-nos numerosos exemplos de escritores com ideias, pessoas influenciadas pelo fetichismo e que sabem, em larga medida, dele se desembaraçar na sua criação literária” (Lukács, 1967b, p. 30-31). Um desses exemplos é o de Honoré de Balzac. Ele foi um prolífico escritor que, mesmo dotado de preconceitos e de uma visão de mundo aristocrática, conseguiu captar aspectos importantes da realidade social, elevando-se acima destes preconceitos.

A experiência da obra de arte não *anula* a singularidade do sujeito, mas, como vimos, a eleva. A arte, portanto, segue “um caminho que sai da subjetividade particular da personalidade imediatamente dada e chega até a realização da especificidade humana no próprio Eu” (Santos, 2018, p. 103).

É preciso ter em conta que a matéria da arte também é o tempo histórico presente, o *hic et nunc*. Isso revela um aspecto interessante, mas plenamente compreensível: mesmo que a arte refi-gure o passado, ela tende a dizer mais sobre o tempo presente do que sobre o próprio passado representado. Isso significa que a arte trata do passado sob o olhar do artista do presente, isto é, da forma como ele compreende o passado à sua maneira, condicionado pelo seu presente.

Um ponto igualmente importante aparece a partir desta observação: a arte produzida no passado tem, sem dúvidas, um valor histórico. Uma obra do escritor Machado de Assis, por exem-plo, tem muito a dizer sobre a sociedade brasileira do final do século XIX. Todavia, a arte não é um livro de história. A arte não pode atuar como substituta de uma reflexão científica, como se fosse a própria História. Essa pretensão rebaixa a arte e compromete sua eficácia. O caso de Machado de Assis é, nesse sentido, representativo. Do mesmo modo como contribui para compreender as con-dições sociais do fim do século XIX, ela revela seu elevado valor artístico justamente por discutir conflitos humanos experimentados em condições sociais muito diversas (como aqueles provoca-dos pela ganância, pelo egoísmo exacerbado, pelo ciúme possessivo etc.).

A pergunta pertinente, neste particular, é a seguinte: o que explica a capacidade de uma obra de arte do passado ainda evocar grande emoção, podendo ser apreciada muitos séculos depois de sua produção? Essa questão foi levantada por Marx da seguinte forma:

Mas a dificuldade não está em compreender que a arte e o *epos* gregos estão ligados a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade é que ainda nos proporciona pra-zer artístico e, em certo sentido, valem como norma e modelo inalcançável (Marx, 2011, p. 92).

Faz-se necessário, assim, ressaltar o valor evocativo da forma artística. Além de revivermos o passado, conforme já apresentamos, a arte de épocas precedentes deve despertar a identificação com o sujeito representado. Para concretizar melhor a eficácia evocada pela arte, recorremos a Lukács:

Quando a juventude soviética comparece às representações de Casa de Bonecas ou de Romeu e Julieta e revive apaixonadamente as suas figuras e os seus eventos, é claro que cada espectador sabe que eventos concretos daquela espécie estão completamente fora de sua vida, que pertencem inapelavelmente ao passado. Mas de onde deriva a força evo-cativa destes dramas? (Lukács, 2018, p. 263).

Vemos com esse exemplo que o jovem soviético se identifica com os sentimentos represen-tados pela peça de Shakespeare. Novamente aqui, evidencia-se que o universal deve ser represen-tado pelo particular, ou seja, os sentimentos humanos que são revividos pelo espectador da peça de teatro são sentimentos humanos universais, como o amor, a paixão, a própria subversão da ju-ventude e até o medo da morte. Assim, os sentimentos avassaladores do casal shakespeariano con-seguem arrematar diversos indivíduos até os dias atuais.

O poder evocativo da arte está nesta *unidade da humanidade*, o universal através do parti-cular, o trajeto do desenvolvimento da humanidade, contado e recontado pelas obras. O efeito po-sitivo desta eficácia da grande obra de arte é justamente o *enriquecimento da personalidade hu-mana*. O enriquecimento consiste, para ser claro, em tornar o ser humano ainda mais humano, tanto no sentido do conhecimento (objetivo) quanto dos sentimentos (subjetivo): “os homens revivem o presente e o passado da humanidade, as perspectivas de seu desenvolvimento futuro” (Lukács, 2018, p. 263). Aqui reside a verdadeira eficácia da obra de arte.

Mas esse sujeito que revive o presente e o passado e projeta o futuro da humanidade atra-vés da arte, só pode ser um resultado de sua própria época histórica, do conjunto de relações ges-tadas na sociedade em que ele está inserido, das suas experiências pessoais e de suas escolhas, feitas dentro do reconhecido campo de atuação de possibilidades na vida cotidiana. É neste sentido que Lukács opõe-se à ideia de *tabula rasa* espiritual na arte (Lukács, 2018, p. 266).

Em poucas palavras, para que a arte tenha verdadeira eficácia, é necessário que o sujeito confronte a realidade refletida pela arte com as experiências que ele mesmo adquiriu. Como disse Marx: “O objeto de arte – como qualquer outro produto – cria um público capaz de apreciar a arte e de sentir prazer com a beleza” (Marx, 2011, p. 66). Essa luta das experiências passadas e novas da arte produz uma nova experiência na nova imediaticidade.

Uma grande obra, original e eficaz, está fundamentada na captação dos elementos imprescindíveis das mudanças sociais, do surgimento do novo e da morte do velho. Uma obra de arte original e grandiosa consiste em uma obra capaz de captar, de forma artística, o movimento peculiar do novo expressando, dessa maneira, este particular *novo* – o que resulta no aprofundamento das experiências do sujeito. Sem dúvidas, esse conjunto de questões é fundamental para compreendermos que a arte exerce, como tendência, um papel imprescindível no processo de enriquecimento da personalidade humana.

Considerações finais

No presente artigo tecemos algumas considerações sobre a gênese e o desenvolvimento histórico-social da arte. O elemento mais importante do argumento é que o desprendimento do reflexo estético da atividade do trabalho ocorreu de maneira paulatina e contraditória, até o alcançar de uma independência relativa frente a formas de consciência que também têm sua origem na produção e reprodução material da humanidade: a magia e a religião; a ciência e a própria vida cotidiana. Com isso, tentamos demonstrar que a arte e a ciência mantêm uma ininterrupta interação com a vida cotidiana, e este aspecto é de fundamental importância para a tendência ao enriquecimento da personalidade através da arte, já que as muitas criações artísticas devem ser reintroduzidas na vida cotidiana, possibilitando a formação e o desenvolvimento da autoconsciência humana, enriquecendo experiências pessoais de modo duradouro.

Reafirmar esse papel da arte se torna, no nosso entendimento, uma tarefa urgente do marxismo. Principalmente nesta sociedade em que a arte se transforma cada vez mais em uma mercadoria, e segue a mesma lógica e contradição da valorização do capital¹⁵. Assim, esperamos que o presente trabalho tenha elencado alguns elementos para retomar os efeitos positivos da arte para a humanidade.

É certo que a arte, de acordo com a teoria estética de Lukács, – em sua essência, como procuramos demonstrar – ainda tem por objeto o próprio ser humano e, em seus momentos de êxito, tem grande importância para o desenvolvimento da humanidade. Seguindo essas pistas deixadas pelo materialismo, inaugurado por Marx e Engels, além de necessário, se faz possível averiguar criticamente o papel da arte na sociedade capitalista.

¹⁵ Em sua “Introdução” ao livro de Ernst Fischer, *A necessidade da arte*, Antônio Callado expressou limpidamente uma das muitas contradições entre a arte e capitalismo: “É que a princípio o capitalismo, forçando o artista para fora do mecenato, deu-lhe também um grande momento histórico de livre criação; mas acabou por isolá-lo numa liberdade tão glacial e completa que o artista chegou em muitos casos ao estágio absurdo de criar para os outros artistas” (Fischer, 1983, p. 9).

Referências

- COSTA, Gilmaisa Macedo da. "Lukács, e a subjetividade", *Revista de trabajo social*. Tandil, año 8, n. 13, 2015.
- _____. *Indivíduo e sociedade: sobre a teoria da personalidade em Georg Lukács*. São Paulo: Instituto Lukács, 2017.
- ENGELS, Friedrich. *A dialética da natureza*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- FEUERBACH, Ludwig. *A essência do cristianismo*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- FISCHER, E. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- LUKÁCS, György. *Estética I. La peculiaridad de lo ético*. 1. Cuestiones preliminares y de principio. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966a.
- _____. *Estética I. La peculiaridad de lo ético*. 2. Problemas de la mimesis. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966b.
- _____. *Estética I. La peculiaridad de lo ético*. 3. Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967a.
- _____. *Estética I. La peculiaridad de lo ético*. 4. Cuestiones liminares de lo estético. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967b.
- _____. *Prolegômenos para uma ontologia do ser social*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- _____. *Para uma ontologia do ser social I*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- _____. *Para uma ontologia do ser social II*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- _____. *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria estética*. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômicos-filosóficos*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. *Cadernos de Paris & manuscritos econômico-filosóficos de 1844*. São Paulo, Expressão popular, 2015.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- SANTOS, Deribaldo. *A particularidade na estética de Lukács*. 1ª ed. São Paulo: Instituto Lukács, 2017.
- _____. *Estética em Lukács: a criação de um mundo para chamar de seu*. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.
- TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

Recebido em 28 de março de 2023

Aprovado em 13 de abril de 2023