

Deribaldo Santos

**A PARTICULARIDADE NA ESTÉTICA DE
LUKÁCS**

© do autor

Creative Commons - CC BY-NC-ND 3.0

Arte da capa: Luciano Accioly Lemos Moreira

Diagramação: Deribaldo Santos

Revisão: Fábio Cristovan

Revisão de português: Sidney Wanderley

Revisão da capa: Liana França Dourado Barradas

Imagem da capa: Pintura de Picasso

Catálogo na fonte

Departamento de Tratamento Técnico do Instituto Lukács

Bibliotecária Responsável: Fernanda Lins de Lima

S237p Santos, Deribaldo.

A particularidade na estética de Lukács / Deribaldo Santos. – São Paulo : Instituto Lukács, 2017.

112 p.

Bibliografia: p. 107-109.

ISBN: 978-85-65999-39-7

1. Georg Lukács, 1885-1971. 2. Estética. 3. Arte. I. Título.

CDU: 111.852

Esta obra foi licenciada com uma licença Creative Commons - Atribuição - Não Comercial – Sem Derivados 3.0 Brasil.

Para ver uma cópia desta licença, visite creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/br/ ou envie um pedido por escrito para Creative Commons, 171 2nd Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA.

Esta licença permite a cópia (parcial ou total), distribuição e transmissão desde que: 1) deem crédito ao autor; 2) não alterem, transformem ou criem em cima desta obra e 3) não façam uso comercial dela.

1a edição: Instituto Lukács, 2017.

INSTITUTO LUKÁCS
www.institutolukacs.com.br
distribuicaoiteil@gmail.com

Deribaldo Santos

**A PARTICULARIDADE NA ESTÉTICA DE
LUKÁCS**

1ª edição
Instituto Lukács
São Paulo, 2017

**Ao Instituto de Estudos e Pesquisa do Movimento
Operário (IMO).**

**Sem a formação recebida no interior desse sujeito
coletivo, eu jamais reuniria as condições concretas para
escrever o presente livro.**

SUMÁRIO

Primeiras palavras.....	8
Capítulo 1: Trabalho, cotidiano e arte: uma síntese da <i>Estética</i> de Georg Lukács.....	16
1.1 Introdução.....	16
1.2 Os reflexos da vida cotidiana: começo e fim das objetivações humanas	19
1.3 Aproximações e distanciamentos entre arte e ciência: antropomorfização, desantropomorfização, imanência e transcendência como balisas	24
1.4 Gênese, desligamento e desenvolvimento do reflexo estético da realidade.....	31
1.5 Uma síntese.....	39
Capítulo 2: A particularidade como categoria central da estética marxista: aspectos gerais.....	42
2.1 O método: um filtro para as antinomias.....	42
2.2 A importância de Goethe.....	51

2.3 A problemática e seu adequado tratamento.....	57
2.4 A particularidade na estética: aclarando a peculiaridade.....	64
Capítulo 3: Forma-conteúdo e essência-aparência: dialéticas nodais para a peculiaridade da particularidade estética.....	68
3.1 Algumas conexões fundamentais.....	68
3.2 A forma sobre o conteúdo específico	69
3.3 Dialética essência-aparência: a medida para a relação forma-conteúdo em estética.....	84
3.4 À guisa de conclusão: o nascimento de uma autoconsciência	101
Referências.....	107

PRIMEIRAS PALAVRAS

Comprei um
papel florado,
um envelope
pra mandar
dizer/ Numa
carta bem
escrita/ O que
sinto por você/
A carta está
demorando
porque não sei
escrever.

Rui de Moraes
e Silva

O que orienta a motivação de um livreto como o que agora lhes apresentamos?

O presente livro foi inicialmente pensado como um conjunto de notas que pudessem auxiliar os leitores interessados pela *Estética* de Lukács; mais especificamente para aqueles estudantes e estudiosos que pretendem ter uma compreensão mais destacada sobre a importância que a categoria da particularidade assume nas investigações sobre o campo estético do pensador magiar. Contudo, precisamos advertir os leitores sobre um fato que, mesmo sendo óbvio, merece ser enfatizado. As páginas que se seguem obedecem ao recorte que o autor considerou mais significativo a ser dito em um espaço circunscrito às pretensões de um texto com o alcance que o cabe prospectar. Isto é, reunir um conjunto de notas que possam, a partir de uma articulação expositiva, dar um melhor suporte no entendimento da categoria central da estética marxista.

A importância dos estudos sobre a obra do filósofo húngaro é indubitável. Sua *Ontologia* ganha, a cada dia que passa, um número maior de leitores dentro e fora do marxismo, no Brasil e no exterior. Mesmo no contexto do que se convencionou chamar de marxismo, essa obra-monumento catalisa adeptos e detratores. A categoria trabalho foi e ainda é a de maior visibilidade dentro da *Ontologia*, não obstante, outros complexos passam a ganhar, crescentemente, espaço no debate. Pode-se afirmar, com boa margem de segurança, que muito já se escreveu sobre tal obra e é possível indicar que muito mais ainda está por vir, sobretudo porque sua recente tradução para o português começa a ganhar críticas.

Muito diferente é o que ocorre com a também monumental *Estética*!

Pesquisadores da estatura de Tertulian (2005), Frederico (2005), Netto (2012) e Oldrini (2013), cada um, naturalmente ao seu modo específico de ver a temática, considera a *Estética* a mais importante obra de Lukács publicada em vida.

Frederico (2005) revelou, no início deste século, que a *Estética*, mais de 30 anos depois de sua publicação, continuava apenas parcialmente estudada. Esse autor lamenta conhecer apenas um único livro inteiramente dedicado à *Estética* de Lukács, publicado por Béla Királyfalvi e intitulado “The aesthetics of Gyorgy Lukacs: princeton essays in literature. New Jersey: Princeton University Press, 1975” (FREDERICO, 2005, p. 91). Para Tertulian (2005), a *Estética* é a obra mais importante do marxismo publicada no século XX. Esse argumento é reforçado por Netto (2012), que considera esse livro a pedra angular do renascimento do marxismo, uma vez que é o mais célebre texto feito por seu autor. Oldrini (2013, p. 22), por seu turno, remata que “a instauração da grande *Estética* supõe, de forma muito mais direta e decidida – como já procurei mostrar mais detalhadamente em outra oportunidade – um preciso fundamento ontológico”. Perante todos esses argumentos, não obstante, até a presente data, a *Estética* não foi, sequer, traduzida para o português.

Esse é o panorama que, a nosso ver, justificaria a publicação de um pequeno livro que, a partir da concessão à arte de um papel fundamental na formação do ser humano, procura apresentar as linhas principais de como Lukács fundamenta a categoria escolhida por ele para receber o estatuto de central na edificação conceitual de seu edifício estético. Aqui vale advertir, com o autor, a dificuldade de conceituar a arte enquanto complexo social. Por esse motivo, antes de se adentrar ao estudo propriamente dito da categoria da particularidade, há a necessidade de se compreender, ao menos em larguíssimas linhas, como o autor monta a sua *Estética*. Sem a apresentação, ainda que abreviadamente, de alguns dos principais elementos que configuram o campo estético para Lukács, o debate sobre a particularidade como categoria central ficaria estéril e infrutífero, perderia seu solo de enraizamento.

Como forma de atender a essa exigência imposta pelo próprio objeto, a exposição apresenta, no primeiro capítulo, os pontos mais gerais da estrutura da *Estética*. Para isso, toma como base a tradução espanhola feita por Manuel Sacristán,

editada pela Ediciones Grijalbo-Barcelona, cujo projeto inicial planejava conter três partes; contudo, apenas a primeira foi escrita. Com o título *Ästhetik: Die Eigenart des Ästhetischen* e dividida em dois grandes volumes, a primeira das três partes do projeto inicial dessa vasta obra veio a público no ano de 1963 somando 1.722 páginas, editada em alemão pela Hermann Luchterhand Verlag GmbH, da cidade de Berlim. Com o título *Estética I: la peculiaridad de lo estético*, diferentemente da publicação alemã – todavia sem alteração de conteúdo –, a tradução de Sacristán é composta por quatro partes, assim distribuídas: volumen I – Cuestiones preliminares y de principio; volumen II – Problemas de la mimesis; volumen III – Categorías psicológicas e filosóficas básicas de lo estético; e, volumen IV – Cuestiones liminares de lo estético. Esses quatro volumes totalizam 16 capítulos, distribuídos em 1.842 páginas.

No segundo e no terceiro capítulo, depois de termos exposto as linhas mais gerais da *Estética* de Lukács, seguiremos o caminho aberto pelo pensador magiar para determinar o lugar que a categoria da particularidade assume na estética marxista. Essa empreitada será feita tendo como guia o livro do autor húngaro “Introdução à uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética”, cujos tradutores, Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder, esclarecem que a primeira publicação foi posta a público pela Editori Riuniti, de Roma, no ano de 1957, com o título *Prolegomeni a un'estetica marxista*. O texto original foi redigido em alemão e publicado em partes por revistas da República Democrática Alemã até o ano de 1956, quando a participação política de Lukács nos incidentes que resultaram na intervenção russa sobre a Hungria interrompeu a publicação (CONUTINHO; KONDER, 1968). Ainda conforme os tradutores, 10 anos após a versão italiana, a editora Hermann Luchterhand Verlag Neuwied, da cidade de Berlim, lançou uma edição integral em alemão com o título *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik*.

Como esclarece Lukács (1968, p. 3), em prefácio da edição italiana¹, a tematização acerca da particularidade deveria constar em sua grande *Estética*, mas,

sobretudo por ser o problema da particularidade um dos mais negligenciados, tanto do ponto de vista lógico como do ponto de vista estético. Ao mesmo tempo, êste constitui, a meu ver, um dos problemas centrais da estética. O presente estudo, portanto, só em um sentido bastante limitado há de ser considerado como um *prolegomenon* à minha estética: êle contém, todavia, a abordagem sumária e, no entanto, sempre monográfica de um dos problemas mais importantes de toda a estética. E é isso que pode justificar-lhe a publicação [em separado].

Coutinho e Konder (1968) explicam que, embora tenham tomado como referência a versão italiana, a tradução brasileira segue a ordem da divisão contida na publicação alemã que, por sua vez, também foi utilizada para corrigir problemas da edição romena. Vale ainda registrar que circula no Brasil três edições: 1968, 1970, 1978, todas editadas pela Civilização Brasileira sob a tradução de Coutinho e Konder. No entanto, apenas a edição de 1970 – que pode ser adquirida gratuitamente na internet – traz a nota explicativa em que os tradutores esclarecem detalhes da tradução. Por fim, a Ediciones Grijalbo de Barcelona, por intermédio de Manuel Sacristán, publicou uma versão em castelhano no ano de 1965, republicada quatro anos depois que se orientou pela edição original alemã.

A importância da particularidade para a estética é demasiado grande!

Como deverá ficar claro ao longo de nossa síntese, uma

1Coutinho e Konder (1968) chamam a atenção para a cidade em que Lukács se encontrava quando assinou o prefácio da edição italiana. Para os autores, estar em Bucareste indica que o pensador húngaro estava sob exílio. Sacristán, por seu turno, aponta que o título original alemão era: *Prolegomena zu einer marxistischen aesthetik*, informação que parece não se confirmar.

vez que, adiantando demonstrações posteriores para a classe de reflexo que existe na arte, as concepções do filósofo magiar sobre a particularidade são ainda mais importantes. Mesmo que o campo estético seja constituído em articulação com a totalidade, para o caso da arte, pela presença de uma forma peculiar de reflexo, torna-se impossível sua captação no plano teórico desde que seja isolado de suas essenciais determinações humano-sociais. Como aponta Teixeira e Santos (2016), o reflexo artístico apenas pode ser captado adequadamente no marco da função que ele exerce no processo de reprodução social. Isto é, o conhecimento do *ser-precisamente-assim* das categorias da singularidade, da particularidade e da universalidade, e o reconhecimento da unidade, diversidade e identidade dessas categorias, é imprescindível para a adequada compreensão do complexo estético.

Por meio da análise da particularidade, portanto, torna-se possível compreender a realidade concreta, pois é esta categoria que realiza a movimentação da mediação dialética entre os ambientes de tensão, jogo e ludicidade existentes entre a singularidade e a universalidade, efetivando, por seu modo de operar, as determinações objetivas que interferem nos dois extremos, purificando-os perante a reflexão artística. A análise da particularidade, com efeito, é substancial para que se desenvolva uma correta apreensão das determinações existentes no reflexo estético.

A categoria da particularidade, então, é importante apenas para a esfera artística?!

A tematização sobre essa categoria não tem importância apenas para o campo da estética, uma vez que ela é fundamental para qualquer investigação da realidade e, principalmente, para levantar questões necessárias sobre a produção do conhecimento. Segundo argumenta Chasin (1987), por intermédio dessa categoria, de sua lógica imanente,

é que o processo de mundanidade pede assento no sujeito. Caso não houvesse a mediação do particular, o pensamento contraporaria de modo abstrato o empírico ao que representa a generalidade, o que traria para a individualidade um isolamento também abstrato em relação à humanidade. Isso tornaria impossível que o objeto real pudesse ser demarcado, colhido e especificado a partir de sua totalidade.

Em outro texto, Chasin (1988, p. 82-83) explica como o processo do “caminho e volta”, no movimento que Marx faz para apreender o real, é a lógica da particularidade; escreve o intelectual Tcheco:

ciência se faz quando se reproduz objetivamente através da força da abstração, por meio de abstrações razoáveis, delimitadas, não formais que integram o unô e o múltiplo, ficando decisivamente acentuada a necessidade de, neste caminho, fazer a determinação do movimento preponderante. Para levar isto aos últimos desdobramentos caberia [...] retomar a abstração delimitada e mostrar como é que ela se faz. É neste ponto que entra a lógica da particularidade ou do concreto ou da concreção. É o chamado “caminho de volta” no Marx. O Marx [...] diz que o caminho é do real ao abstrato e do abstrato ao real. Nós podemos traduzir isso sob a forma: do concreto ao abstrato e do abstrato ao concreto. Para melhor inteligibilidade: do empírico ao abstrato, do abstrato ao concreto. Isto é o sentido mais preciso.

Para concluir essas brevíssimas notas sobre a importância da particularidade para além da esfera estética, utilizamo-nos da exemplificação dada pelo próprio Chasin (1987, p. 51): “sem a lógica da concreção ou da particularidade, cancela-se, à semelhança do que faz todo o pensamento burguês, como Lukács muito bem apontou, precisamente o *ente* por cuja mediação é capturada a individualidade e a humanidade concretas – a classe. É o truque lógico que faz desaparecer, aos olhos da teoria burguesa, o proletariado”².

2Mesmo defendendo ser louvável a pesquisa que Lukács faz sobre a particularidade, Chasin (1988) a considera lacunar; para o Tcheco, é preciso aprofundar a tematização dessa categoria para além do campo

Para finalizar nossa introdução, procurando deixar claro nossos limitados objetivos, pretende-se expor, nas econômicas páginas que montam os dois últimos capítulos, em seus traços mais gerais, as determinações genéricas da particularidade e sua relação com as mediações do desenvolvimento histórico da humanidade, recortando, para isso, o reflexo artístico como epígrafe. Portanto, a pretensão do segundo e do terceiro capítulo é apresentar os principais contornos que tal categoria ganha nas investigações estéticas do filósofo húngaro³.

especificamente estético.

3Outras obras do autor, como alguns trechos de sua grande *Estética* e da *Ontologia*, serviram-nos de base. Destacamos, outrossim, que alguns trabalhos importantes já foram publicados sobre a particularidade na *Estética* de Lukács. Como não temos acesso a todos, citamos, para que os leitores possam ampliar seus interesses, contudo, a dissertação de Rafaela Teixeira (2016), as publicações de Belmira Magalhães (2015), o artigo de Wesley Silva Xavier e Alexandre de Pádua Carrieri (2014), a comunicação das pesquisadoras Juliana Campregher Pasqualini e Lígia Márcia Martins (2015).

CAPÍTULO 1

Trabalho, cotidiano e arte: uma síntese da *Estética* de Georg Lukács

1.1 Introdução

A intenção deste capítulo é apresentar uma síntese do pensamento estético de Lukács (1966, 1967). Utilizamos como recurso de exposição o ordenamento e o destaque de algumas das principais categorias debatidas pelo autor, bem como o esclarecimento das intenções e dos objetivos perseguidos em sua grande *Estética*. Para o questionamento sobre se há existência, ou não, de uma estética marxista, o autor responde que essa é uma paradoxal situação: se por um lado existe uma herança deixada pelos clássicos do marxismo, por outro há a necessidade de se conquistar uma proposta estética radicalmente nova; é preciso, inclusive criá-la. Todavia, assegura Lukács, quando a problemática é analisada levando-se em consideração a iluminação metodológica da dialética materialista, tal paradoxo se dissipa completamente.

Apenas a realização desse método, orientado pela própria investigação, garantirá que o caminho pode oferecer a possibilidade de encontrar o que se busca, de construir corretamente a estética marxista ou, ao menos, aproximar-se da sua essência verdadeira. Fracassará quem conservar a ilusão de poder, com uma simples interpretação de Marx, reproduzir a realidade e, ao mesmo tempo, a concepção dela, dada pelo

pensador alemão. Isto é, os objetivos apenas serão alcançados mediante considerações sem preconceito sobre a realidade, assim como mediante sua elaboração com os métodos descobertos por Marx: fiéis à realidade e fiéis ao marxismo. Para Lukács, a fidelidade ao marxismo significa que se está dando continuidade às grandes tradições do domínio intelectual da realidade social.

Lukács não considera sua investigação com pretensão de originalidade; para ele, sua pesquisa se deve a todos os estudos realizados sobre a obra de Marx e de seus seguidores. O esteta adverte, no entanto, que sua declaração de fidelidade ao marxismo autêntico não elimina de sua estética, em todos os seus elementos e em sua totalidade, o resultado de uma investigação autônoma. Sobre essa questão, o filósofo húngaro declara, logo no prólogo, que seus estudos nesse campo são a mais correta e possível aplicação do método marxiano aos problemas da estética.

Com a concepção metodológica ancorada na tradição marxista da onto-metodologia, que pretende investigar o objeto seguindo suas próprias sugestões, Lukács considera que a arte tem um privilegiado papel na dialética do movimento social. Pela importância dessa esfera para a vida humana, e por sua complexidade teórica, o filósofo sustenta não ser possível defini-la com precisão, tornando-se necessário apreendê-la a partir da aproximação e do distanciamento entre outros complexos sociais como, por exemplo, ciência e religião. Com essas preliminares observações em tela, Lukács define o cotidiano como o campo do qual brotam todas as objetivações superiores da humanidade e para onde retornam, enriquecendo-o. A arte seria a mais privilegiada dessas objetivações; seu processo dialético de nascimento-elevação-assentamento sobre a vida cotidiana registra a autoconsciência da humanidade, comprovando a imanência humana.

Com base nas mediações obtidas a partir da centralidade do trabalho, o autor desenvolve sua investigação procurando identificar quais os tipos de reflexos existentes na vida cotidiana e como alguns desses reflexos se desenvolvem e se

diferenciam dos demais até atingirem determinado grau de objetividade superior.

No caso de nossa investigação, o arcabouço é o modelo histórico-social certificado por Marx, que tem como ponto de partida a sociedade burguesa, ou seja, o mais desenvolvido como referência para a compreensão do menor desenvolvimento. Seguindo o que nos diz Lukács, o materialismo dialético é o único método capaz de enfrentar a problemática da estética. O modelo indicado por Marx é ainda mais importante para esse campo, pois, contrariamente ao subjetivismo idealista burguês, considera a unidade material do mundo como um fato real. Todo reflexo é, portanto, fruto dessa realidade unitária.

O trabalho, como ato gênese da vida social, como momento fundante do homem, é o entendimento que rege a concepção da análise lukacsiana. Seguindo Marx, o filósofo húngaro apresenta os três períodos essenciais do desenvolvimento do trabalho, tendo em comum entre eles a expressão essencial desse ato como uma ação especificamente humana carregada de intencionalidade, com um projeto em mira, isto é, como um princípio teleológico.

O primeiro dos três períodos caracteriza-se pelas primeiras formas do trabalho, animal e instintivo, como estágio prévio de desenvolvimento que já foi superado quando alcançamos um nível, ainda muito pouco articulado, da simples circulação de mercadorias. No segundo, tem lugar um desenvolvimento do trabalho em um nível menos complicado que o terceiro e profundamente vinculado às capacidades pessoais dos homens (período de artesanato, de proximidade da arte com a artesanaria), nível que é pressuposto histórico do terceiro período. Por fim, o terceiro é a variedade da economia mercantil desenvolvida pelo capitalismo, na qual a irrupção da ciência aplicada ao trabalho produz transformações decisivas. Nessa fase o trabalho passa a determinar-se, primariamente, pelas forças somáticas e intelectuais do trabalhador (período do trabalho maquinista, crescente influência da ciência no trabalho).

Com sua metodologia definida na concepção do trabalho como fundamento da vida social, o autor reafirma, categoricamente, qual é o objetivo de sua grande Estética:

averiguar como, a partir de qual solo comum de atividades, relações, manifestações etc., do homem, desprenderam-se as formas superiores de objetivação, antes de tudo, na ciência e na arte, conseguindo uma independência relativa, como sua forma de objetivação cobrou aquela peculiaridade qualitativa cuja existência e cujo funcionamento são para nós, hoje, fato óbvio (LUKÁCS, 1966, v.1, p. 84).

Para confirmar suas hipóteses, Lukács desenvolve a compreensão de conceitos como antropomorfização, desantropomorfização, imanência, transcendência, homem inteiro e homem inteiramente, entre outras categorizações⁴. A partir das interconexões possibilitadas por essas categorias, o autor avança para apreender com mais clareza o complexo artístico, aproximando-o e distanciando-o de outros complexos sociais, a exemplo da ciência e da religião.

1.2 Os reflexos da vida cotidiana: começo e fim das objetivações humanas

Para iniciar os apontamentos gerais e, a partir deles, elaborar algumas afirmações, Lukács se depara com o problema da escassez de estudos prévios sobre o assunto, o que cria obstáculos de partida, pois as averiguações sobre a peculiaridade do estético, que se ocupam do reflexo estético da realidade, não passavam, de modo geral, de uma abstrata

⁴Não temos como abarcar, no espaço que aqui dispomos, todo o debate empreendido pelo autor, tampouco discutir todas as suas categorias. Optamos por priorizar as categorias de maior relevo para a compreensão geral da estética lukacsiana, a saber: trabalho, cotidiano, antropomorfização, desantropomorfização, imanência, transcendência, homem inteiro, homem inteiramente, dentre outras. Advertimos, contudo, que em uma análise pormenorizada da *Estética* de Lukács, outros conceitos, tais quais: reflexo, materialismo espontâneo, linguagem, sinalização de terceira ordem, analogia, magia, religião, animismo, senso comum, costume, ética, catarse, entre muitos outros, não poderão ficar de fora.

pontuação da diversidade existente entre a vida estética e a ciência (o comportamento científico será o que mais interessa para a determinação de contraste com o campo estético). Como forma de enfrentar esse limite de partida, o autor opta pelo seguinte pressuposto: “se quisermos estudar o reflexo da vida cotidiana, na ciência e na arte, nos interessando por suas diferenças, teremos que recordar sempre claramente que as três formas [ciência, arte e religião] refletem a mesma realidade” (LUKÁCS, 1966, v.1, p. 35).

As primeiras diferenciações, mesmo que genéricas, entre religião, ciência e arte, como dissemos, terão o solo do cotidiano como referência comum. Essas três esferas nascem imbricadas nas contradições deste campo e cada uma tem uma história determinada e uma evolução diferenciada; o nascimento delas dá-se “nas diversas espécies de ordenação humana do reflexo se refletem a outras tantas realidades autônomas produzidas pelo sujeito, as quais não têm entre si contato algum” (LUKÁCS, 1966, v.1, p. 35). Elas não podem ser consideradas inatas; surgem e se desenvolvem paulatinamente, contraditoriamente, com saltos e retrocessos, até adquirirem a independência, mesmo que relativa, em relação ao trabalho e entre si.

Além da falta de investigações anteriores, outra dificuldade consiste no fato de que, talvez, a vida cotidiana não conheça objetivações tão fechadas quanto à ciência e à arte. Isto não significa, todavia, que o cotidiano careça totalmente de objetivações.

A vida humana, seu pensamento, seu sentimento, sua prática e sua reflexão, são inimagináveis sem objetivação. Porém, prescindindo inclusive de que todas as objetivações autênticas têm um papel de importância na vida cotidiana, ademais ocorre que já as formas básicas da vida humana específica, o trabalho e a linguagem, têm essencialmente em muitos aspectos o caráter de objetivações (LUKÁCS, 1966, v.1, p. 39).

Entre o complexo científico e o trabalho há uma importante diferenciação: os cientistas em sua vida cotidiana atuam como qualquer homem médio, sendo o trabalho a parte da realidade vivida no dia a dia que mais se aproxima de uma objetivação científica. Lukács quer deixar claro que o

pensamento cotidiano apresenta como uma de suas características fundamentais a vinculação entre teoria e prática. Porém, não se pode deixar de considerar que tal conexão é, para a ciência, uma vinculação mediada, com maior ou menor complicação e distância, enquanto que para o trabalho, mesmo quando ocorre como uma aplicação de conhecimento científico de elevada complicação, ainda se trata de uma conexão de caráter predominantemente imediato. Isto significa, conclui Lukács (1966, v.1, p. 42-43), “que os resultados da ciência ficam fixados como formações independentes do homem com maior energia do que no trabalho”⁵.

A diferenciação entre o pensamento cotidiano e o científico não pode deixar de considerar a preponderância do primeiro sobre o segundo. É daquele solo que se desprendem os problemas que serão resolvidos no âmbito da ciência e que para a vida cotidiana voltam como forma de enriquecimento. Mesmo existindo diferenças qualitativas entre os reflexos da realidade, entre suas elaborações intelectuais na ciência e na cotidianidade, essas diferenciações não podem estabelecer uma dualidade rígida e insuperável entre as duas esferas. Para a epistemologia burguesa, que desconsidera ser essa e outras questões produto histórico da evolução social da humanidade, aquela rigidez é dada como certa.

Para um esclarecimento melhor dessa dialética, torna-se necessário fazer referência ao materialismo espontâneo – chamado com despeito pela epistemologia burguesa idealista de materialismo vulgar, ou realismo ingênuo –, pois as específicas características da vida e dos pensamentos cotidianos se expressam, queiram ou não os idealistas, nos moldes do materialismo espontâneo, próprio desta esfera. Independentemente de como se interpretam essas relações do sujeito e da prática, os homens em sua vivência cotidiana apenas podem se relacionar com os objetos que estão à sua

⁵Lukács (1966, v.1, p. 43) refere ser “claro que na forma do trabalho capitalista praticado atualmente as categorias científicas têm muito maior importância que no passado”.

volta de uma forma espontaneamente materialista. Nem o mais fanático berkeleyano, escreve Lukács (1966, v.1, p. 48), “quando ao cruzar uma rua evita um automóvel ou espera que este passe, tem a sensação de estar entendendo-os somente com sua própria representação, e não como uma realidade independente de sua consciência”. E em diálogo com Lênin, Lukács lembra a seguinte passagem registrada pelo revolucionário russo que reforça seus argumentos: “inclusive acadêmicos que em sua teoria do conhecimento professam o idealismo subjetivo são em sua prática científica materialistas espontâneos” (LUKÁCS, 1966, v.1, p. 50).

Para que se realize o trabalho, em sua essência teologicamente objetiva, é preciso supor a existência de um complexo de objetos, de um grupo de leis que determinam o trabalho em suas especificidades: movimentos, ritmos, proporções, operações, etc. A consciência humana trata espontaneamente todos esses fatores como entidades que existem e funcionam independentemente dela, pois, conforme conclui Lukács (1966, v.1, p. 46-47), a “essência do trabalho consiste precisamente em observar, decifrar e utilizar esse ser e devir que são em si. [...] esse materialismo tem um caráter puramente espontâneo, dirigido aos objetos imediatos da prática e, conseqüentemente, limitado”.

A divisão social do trabalho é o principal responsável pelo surgimento do ócio. Essa divisão, mesmo em seus momentos incipientes, ao possibilitar aos magos primitivos algum tipo de ócio, potencializa-nos a função de pensar enquanto os outros membros da tribo trabalham para sustentar as castas. A divisão social do trabalho e o conseqüente surgimento da sociedade dividida em classes distintas, em um momento de baixo poder das forças produtivas, autoriza àquele momento histórico apreender o mundo de uma forma idealista; os homens não tinham como compreender o seu entorno, em um momento de produção precária da vida material, a não ser pela separação entre mente e mãos, pensar e fazer. Lukács considera positivo para o conjunto social, a essa altura do desenvolvimento humano, a presença de uma síntese do mundo (mesmo que idealista), do que a ausência de uma

forma sistemática de compreensão da realidade. Do ponto de vista desse desenvolvimento, esse avanço se compara, na interpretação metafórica do filósofo, com o avançar da escravidão para o canibalismo.

Esse jogo de fatores, entre outros elementos, converge para as primeiras intenções do homem em ultrapassar a espontaneidade do pensamento cotidiano, que se deu de forma idealista. Essa incipiente forma de apreensão do mundo acabou por contribuir com o preconceito que, ao longo da história humana, formou-se contra o materialismo espontâneo⁶. O que mais nos importa recortar, desse momento da história, é a relação entre a cotidianidade, com seu pensamento imediato, e o comportamento do homem na atividade científica e na artística.

A divisão social do trabalho, portanto, com o incipiente desenvolvimento da ciência e um determinado nível de ócio, autoriza o ser social a elaborar uma reflexão sobre seu entorno e sobre si próprio. É nesse contexto que se produz certa técnica do trabalho e, com ela, certa elevação do homem que trabalha acima de seu nível anterior de domínio sobre a natureza. A técnica aparece como elemento de importância destacada para tal desenvolvimento; o ócio, por si só, jamais seria o responsável pelo desligamento da arte do trabalho. Em comparação com o trabalho, o reflexo estético surge relativamente tarde, posterior inclusive ao reflexo científico da realidade. Para que aquele reflexo pudesse ser constituído, era preciso que um determinado desenvolvimento da técnica propiciasse materialmente mais ócio para a criação da

6Lukács (1966, v.1, p. 50) indica que, para analisar o homem primitivo e sua relação com o entendimento do real, é preciso verificar, por exemplo, que várias pesquisas sobre a pré-história “sinalizaram certa afinidade entre a magia primitiva e o materialismo espontâneo”. Porém, adverte o autor, “há uma diferença qualitativa importante, e historicamente determinada, entre a complementação idealista (religiosa, mágica, supersticiosa) do materialismo espontâneo se encontre, por assim dizer, apenas nas margens das imagens práticas do mundo, ou que encobre emocional e intelectualmente os fatos estabelecidos pela dita imagem”.

‘superfluidade’, o que apenas tornar-se-ia possível com o dialético aumento das forças produtivas advindas do trabalho (LUKÁCS, 1966, v.1)⁷.

Como forma sumária de apresentar a tese pela qual o cotidiano é o pai das aspirações humanas, tomamos emprestado do próprio autor seu refinado exemplo que propõe a seguinte dialética: representando a cotidianidade como um grande rio, poder-se-ia dizer que de suas águas se desprendem, em formas superiores de recepção e reprodução da realidade, a ciência e a arte,

e estas se diferenciam e se constituem de acordo com suas finalidades específicas, e alcançam sua forma pura nessa especificidade – que nasce das necessidades da vida social – para logo, em consequência de seus efeitos, de sua influência na vida dos homens, desembocar novamente na correnteza da vida cotidiana. Essa, por sua vez, enriquece-se constantemente com os resultados superiores do espírito humano, assimila-o às suas necessidades cotidianas práticas, dando assim lugar a questões e a exigências que originam ramificações de formas superiores de objetivação (LUKÁCS, 1966, v.1, p. 11-12).

Depois de aclararmos as principais características do pensamento cotidiano, mesmo que alusivamente, teremos que debater algumas das mais importantes categorias utilizadas pelo esteta húngaro para avançar sobre como se processa o nascimento, o desenvolvimento e a inseparabilidade da estética dos demais campos da vida social.

1.3 Aproximações e distanciamentos entre arte e ciência: antropomorfização, desantropomorfização, imanência e transcendência como balisas

Pelo fato de que os diversos tipos de reflexo do real se desenvolvem no marco da realidade material e formalmente unitária, Lukács insiste que apenas os clássicos da tradição

⁷Acrescenta esse autor ser óbvio o incremento qualitativo que a atividade artística propicia nas tendências nascidas do trabalho, desenvolvendo-as (LUKÁCS, 1966, v.1).

marxista apresentam-se em condições privilegiadas de debater o campo estético. O autor justifica essa posição escrevendo que a filosofia materialista é a única a considerar as formas da objetividade, as categorias correspondentes aos objetos e suas relações, produtos não de uma consciência criadora, como faz o idealismo, mas de uma realidade objetiva que existe independentemente da consciência. A necessidade de se romper radicalmente com o idealismo fica ainda mais límpida quando o filósofo aprofunda a tese pela qual a arte se apresenta como um modo peculiar de manifestação do reflexo da realidade, “modo que não é mais que um gênero das universais relações do homem com a realidade, onde aquela reflete esta” (LUKÁCS, 1966, v.1, p. 21). Para que se possa compreender corretamente essa complicada dialética fundamentada na unidade e na totalidade é preciso começar por se contrapor radicalmente à falsa noção da existência de um reflexo mecânico, fotográfico, como é comum a algumas apreciações idealistas e positivistas.

A diferenciação, sobretudo nos campos da ciência e da arte, não poderia ser de outro modo que não um produto do ser social, de suas necessidades que brotam do homem que vive com os pés no chão, de sua adaptação ao novo que surge a sua volta, da interação sempre crescente de suas capacidades, aliada à necessidade de estar à altura de novas tarefas e, principalmente, da necessidade de transformá-las. O processo de adaptações ao novo realiza-se diretamente no indivíduo humano de forma fisiológica, bem como de modo psicológico; porém, desde o início passam a cobrar generalizações sociais. Isso ocorre porque as novas tarefas, as novas e oscilantes circunstâncias, apresentam natureza geral (social) e não admitem, salvo no marco do ambiente social, variantes subjetivo-individuais.

A historicidade objetiva do ser social e seu modo específico de manifestação na sociedade humana apresentam consequências importantes para a recepção da peculiaridade principal do estético. Entretanto, há a necessidade de se demonstrar que o reflexo científico da realidade procura se libertar de todas as determinações antropológicas, tanto as

derivadas da sensibilidade, como as que procedem da natureza intelectual. Em outras palavras, tal reflexo se esforça para reinventar os objetos e suas relações, do mesmo modo como são em si, independente da consciência do ser, isto é, de maneira desantropomorfizante.

Já o que ocorre com o reflexo estético é completamente distinto. Ele tem origem nas pessoas e orienta sua finalidade para elas, partindo do mundo humano e voltando para ele: trafega de um sujeito para outro, portanto é antropomórfico. Isso não quer dizer, de modo algum, como se apressam em afirmar as críticas superficiais, que seja um reflexo alçado, pura e simplesmente, do objetivismo. De modo completamente contraposto, a prática dos objetos é preservada, mas de tal modo que contenha todas suas referências específicas e típicas à vida humana, para os sujeitos que a vivenciam no mundo. Resumindo: a objetividade aparece como relacionado ao estado da evolução humana, articulando externo e interno, correspondente a cada desenvolvimento social. Isso significa que toda conformação estética inclui em si e se insere no que Lukács chama de *hic et nunc* (o aqui e agora) histórico da sua gênese, constituinte do momento essencial da objetividade decisiva.

Cada reflexo, artístico ou científico, está carregado de ponderações materiais e temáticas impressas pelo espaço temporal de sua consumação. Mesmo no caso da ciência, não se pode desprezar o momento, pois, nesse caso, o fator temporal apresenta maior relevância temática para a história das ciências do que para o próprio conhecimento. Um bom exemplo a ser citado são as circunstâncias e o lugar em que se deu a primeira formulação do Teorema de Pitágoras, em que se torna indiferente o momento e tais circunstâncias históricas em que ocorreu essa importante formulação matemática. Nas ciências da sociedade – campo no qual a discussão precisa ser bem mais aprofundada, principalmente pelo papel da ideologia⁸ – deve-se ter como ponderação o fato de que as

8Na *Ontologia*, Lukács (2013) dedica um capítulo especialmente ao estudo da ideologia.

influências históricas de cada época, nas suas várias e diversas formas, geralmente produzem obstáculos à elaboração da objetividade real na exposição científica da reprodução dos fatos histórico-sociais. Quando se trata do reflexo estético da realidade, a situação é completamente contraposta ao quadro científico: nunca houve uma obra de arte importante que não tenha dado vida com a forma do *hic et nunc* histórico do momento reinventado. Em todos os casos das autênticas criações artísticas, as circunstâncias históricas são captadas e refletidas em forma de arte.

Os artistas, para Lukács, independente de terem ou não consciência de que a arte registra e dá forma ao *hic et nunc* das contradições históricas de cada instante, criam acreditando que estão produzindo algo supratemporal, ou seja,

na medida em que suas obras são artisticamente autênticas, nascem das mais profundas aspirações da época em que se originam; o conteúdo e a forma das criações artísticas verdadeiras não podem separar-se nunca – esteticamente – daquele chão de sua gênese (LUKÁCS, 1966, v.1, p. 25).

Portanto, a historicidade da realidade objetiva produz determinadas exigências sobre as criações artísticas em sua forma objetiva e subjetiva.

Para tratar do problema da imanência e da transcendência⁹, o autor adverte que toda problemática autêntica de método, quando concebida corretamente e não de modo apenas formal, necessariamente transforma, também, o elemento de concepção do mundo. Isso implica dizer que de um ponto de vista puramente metodológico, o imanentismo é uma exigência insolúvel ao conhecimento científico, bem como para a conformação artística. Na prática, podemos considerar, a partir dessa concepção, que o resultado será sempre uma

9A ética é, segundo o esteta, o verdadeiro campo de batalha entre a imanência e a transcendência. O autor lamenta o fato de não poder tratar na sua *Estética* essa importante polêmica. Recentemente, o Instituto Lukács (2016) lançou o livro *Notas sobre uma Ética*, que reúne vários apontamentos do autor do que deveria vir a se tornar o seu livro sobre o assunto.

aproximação ao real. As relações estáticas e dinâmicas dos objetos, sua infinidade extensiva e intensiva, entre outros elementos da categorização, não permitem conceber como absolutamente definitivo nenhum conhecimento.

Toda e qualquer forma de conhecer, e até de pensar, jamais estará isenta de correções, de limitações e de efeitos de diversas outras ordens. Essa característica dinâmica da realidade, possível de aproximação pelo domínio científico, foi interpretada, costumeiramente, como uma espécie de transcendência. Fato esse que, desde a magia até o positivismo moderno – incluindo várias problemáticas sobre as quais se proclamavam certa ignorância –, já estava incluído como problema solúvel pelo transcendental idealismo, mesmo sem alcançar alguma solução na prática da ciência. Com essa advertência em tela, Lukács declara que um complexo de fenômenos pode ser considerado cientificamente conhecido quando aparece totalmente categorizado em seus conceitos a partir de suas propriedades imanentes, de suas legalidades próprias, do que concebe o objeto a partir dele mesmo.

No marco do materialismo, de Demócrito até Feuerbach, Lukács aponta não haver – a não ser de um modo puramente mecânico – qualquer concepção de mundo nos marcos da imanência do homem. Dessa constatação se desprende, por um lado, que aqueles filósofos encontravam-se impedidos de compreender o mundo de forma materialmente dialética e apenas podiam compreendê-lo como se fosse uma maquinaria de relógio necessitando de uma ação transcendente para mover-se. O que ocasiona, por outro lado, que o homem jamais poderia ser apresentado como produtor e objeto das leis imanentes da sociedade; essas concepções nunca conseguiram explicar a subjetividade e a prática humana como ações imanentes do próprio homem. Apenas os resultados das pesquisas de Marx, sobre as investigações de Hegel, defensoras da autoprodução do homem por seu próprio

trabalho¹⁰, foi quem finalmente concebeu a imanência da imagem do mundo como produto de uma ética imanentista¹¹.

Para apontar a obra de arte como testemunho da imanência humana, Lukács (1966, v.1, p. 28) escreve: “a imanente obstinação, o descansar-em-si-mesma de toda autêntica obra de arte – espécie de reflexo que não encontra analogia nas demais classes de reações” humanas ao mundo externo, sempre será, por seu conteúdo, testemunho da imanência humana. Portanto, arte e ciência não podem surgir de nenhuma forma transcendental, são imanentes, uma vez que dependem da ação humana para existirem; todavia, enquanto esta reflete os objetos como são em si, desantropomorfizadamente, aquela os reflete de modo antropomórfico, pois como é uma forma especial da relação sujeito-objeto, trafega do sujeito que vive com os pés no chão para o sujeito que vive, também, nesse mesmo mundo.

Já a religião tem como essência o fato de ter em suas objetivações a vinculação entre teoria e prática, pois o que a diferencia da vida cotidiana é a enfática acentuação da fé¹².

10 Lukács (1978) ainda acrescenta que essa doutrina foi muito bem formulada por Gordon Childe (1936) sob a expressão: “*man makes himself*”.

11 Lukács acrescenta que, há muito tempo, várias e geniais concepções de mundo se encorajavam nesses pressupostos. Na Antiguidade, o esteta cita Aristóteles e Epicuro; já na era moderna ele lembra os nomes de Spinoza e de Goethe. O autor lembra, ainda, que, nesse contexto, desempenha um destacado papel a teoria da evolução biológica, a constante aproximação à origem da vida na interação de legalidades físicas e químicas.

12 A fé, escreve Lukács, “não é uma opinião, um estágio prévio ao conhecimento, um saber imperfeito, ainda por ser verificado, mas, pelo contrário, um comportamento que abre – o solo – o acesso aos fatos e às verdades da religião, e que, ao mesmo tempo, contém a disposição de tê-lo conseguido, desse modo, o critério da vida, da prática imediata que abarca o homem inteiro e o consome de um modo universal. Fé e ‘fé’ cotidiana são assim diferenciadas: “quando ‘creio’ que meu avião vai alcançar seu destino sem acidentes estou realizando um ato de pensamento e sentimento muito distante do que realizo quando creio que Cristo ressuscitou” (LUKÁCS, 1966, v.1, p. 122).

Lukács (1966, v.1, p. 141) insiste que “o reflexo religioso da realidade tem também um caminho que leva do fenômeno à essência. Sua peculiaridade, no entanto, consiste precisamente em seu caráter antropomorfizador”:

o captado como essência não perde em nenhum momento suas características humanas. Ou seja: trata-se do modo de ser da natureza ou de problemas humanos (sociais, éticos, etc.), o essencial se capta e condensa sempre segundo caracteres e distintos humanos típicos, e a tipificação (a acentuação do essencial) produz-se, ademais, em forma de mitos que representam essa essencialidade típica como secessão de um arcaico passado, ou do mais além, ou, às vezes, em plena história – como é o caso dos evangélicos, com a construção de uma insubstancialidade isolado do mito (LUKÁCS, 1966, v.1, p. 141).

Para o autor, o complexo religioso, assim como a arte, depende do sujeito para existir; contudo, enquanto o primeiro se orienta no transcendente, o segundo é orientado pelo imanentemente humano. Ambos, porém, conforme sustentam as pesquisas lukacsianas, ocupam-se em trafegar suas aspirações entre sujeitos: antropomorfizadamente. A religião¹³, destarte, por ser antropomórfica e transcendente, apresenta-se completamente separada da ciência que é, repetimos, antropomórfica e imanente.

A *Estética* lukacsiana por ser, como entende Tertulian (2008), genética-sistemática, demonstra com precisão como a arte foi abrindo-se em passos lentos, paulatinos e contraditórios em direção à sua independência, para uma nova e peculiar forma de elaboração do real. Processo esse que se cimenta a partir da natural e consciente vinculação do

13Lukács (1966, v.1, p. 143), em diálogo com Feuerbach e Lênin, escreve: “Feuerbach que há muito combinou o caráter de realidade das religiões vendo nelas, entre outras coisas, meros produtos da fantasia humana, escreveu a este respeito: ‘a religião é poesia. Sim, o é; com a diferença referente da poesia, e referente da arte em geral, que a arte não apresenta suas criaturas mais que como o que são, como criaturas da arte; enquanto que a religião apresenta seus seres imaginários como seres *reais*’. [Lênin assim resumiu esse pensamento]: a arte não exige o reconhecimento de suas obras como realidade” (itálicos do original).

homem primitivo à transcendência, vinculação sem a qual não há como se imaginar os estágios iniciais de desenvolvimento humano.

Como a intenção deste capítulo é destacar a arte, necessitamos enfatizar que, na prática artística desenvolvida no cotidiano, destaca-se, principalmente, a divergência entre o fato e a consciência. Como ilustra Lukács (1966, v.1, p. 28):

a estrutura categorial objetiva da obra de arte faz que todo movimento da consciência faça-o transcendente, tão natural e frequente na história do gênero humano, transforme-se de novo em imanência ao obrigar-lhe a aparecer como o que é, como elemento da vida humana, de vida imanente, como sintoma de seu ser-assim de cada momento.

Com base nos clássicos do marxismo, Lukács afirma que a arte é resultado da evolução histórica da humanidade, não existindo, destarte, a partir de uma capacidade apriorística e originária dos homens e mulheres. Esse resultado, que consegue registrar a autoconsciência da humanidade, garante à arte a mais autêntica prova da imanência humana.

1.4 Gênese, desligamento e desenvolvimento do reflexo estético da realidade

Depois de termos debatido os conceitos de antropomorfização, desantropomorfização, imanência e transcendência, e, com isso, a partir do cotidiano, demonstrado algumas aproximações e alguns distanciamentos entre o complexo da ciência, da arte e da religião, agora temos melhores condições de adentrar no debate da origem, do desprendimento e da evolução do reflexo estético.

Como destaca Marx (2004) nos *Manuscritos econômicos e filosóficos*, a evolução dos cinco sentidos humanos é o resultado de toda a história universal. Portanto, a gênese histórica da arte, tomando como referência o seu produtor, bem como o referencial da recepção artística, precisa ser tratada no marco da história dos cinco sentidos humanos, que é, por sua vez, o marco da história universal. E o desenvolvimento desses sentidos, inclusive seu refinamento e sua diferenciação, como

escreve Lukács, dependente completamente do trabalho.

Por mais inconsciente que seja esteticamente esse desenvolvimento, ele é, a certa altura, pressuposto para o início da atividade artística. Pela dificuldade de se conceituar a arte, o esteta utiliza, de forma recorrente, o recurso da aproximação e do distanciamento entre arte e ciência. A passagem abaixo demonstra a utilização desse recurso; sobre o incipiente desenvolvimento das forças produtivas na idade da pedra, ele escreve:

a fase na qual se buscam e conservam pedras adequadas para algum uso supõe já tentativas do tipo de reflexo da realidade de que logo nasce a ciência. Pois faltava certa capacidade de abstração, de generalização das experiências do trabalho, superando impressões subjetivas, pouco ordenadas, para poder apreciar claramente a conexão entre a forma de uma pedra e sua adequação para determinadas ações (LUKÁCS, 1966, v.2, p. 219).

Nesse nível de desenvolvimento das capacidades humanas, é impossível se pensar em arte. Isso exigiria, em primeiro lugar: “que a pedra fosse já esculpida ou polida, transformada em ferramenta pela mão humana; mas mesmo que isso bastasse: pois a técnica utilizada talvez não permitisse nem sequer a recepção inconsciente de motivos artísticos a não ser em um nível relativamente alto de desenvolvimento social” (LUKÁCS, 1966, v.2, p. 219).

Como forma de clarear um pouco mais que a esse nível de desenvolvimento não se poderia conceber a arte, o autor entende que o aparecimento do “simbolismo” surge posterior ao desenvolvimento dos sentidos, conseguido, por sua vez, graças ao trabalho. As investigações de Ernst Fischer (1967) corroboram com esse argumento quando demonstram o desenvolvimento lento do signo em relação à linguagem. Para Lukács, o conceito e a expressão do “simbolismo” não é uma adição do sujeito ao modo objetivo pelo qual os objetos aparecem, mas um ulterior desenvolvimento, a elaboração e a afinação de seu reflexo. Para ilustrar essa tese, o filósofo húngaro utiliza o exemplo do desenvolvimento da visão quando se encontra em condições de captar, visualmente, o peso, a estrutura material dos objetos, entre outros aspectos,

sem ter que, para realizar tal captação, apelar ao tato.

Como explicação para esse fato, o autor aponta para as circunstâncias primitivas, em que as características visuais dessas propriedades não são diretamente impressionantes, razão pela qual o olho não pode vê-las em um nível primitivo de desenvolvimento. A função de captá-las geralmente ocorre por intermédio do tato; esses elementos são objetivamente da capacidade visual dos objetos. Coube ao idealismo expressar com a palavra “simbolismo” esses descobrimentos realizados pelo processo do trabalho, pela divisão do trabalho entre os sentidos que são frutos, inapelavelmente, daquele processo. Portanto, o estreitamento do campo de reflexo visual é objetivamente adquirido pela divisão social do trabalho.

Para os problemas do campo estético, seguramente, o processo de refinamento dos sentidos tem um interessante incremento com a divisão social do trabalho e com o advento do ócio, visto que tais refinamentos ampliam as possibilidades do reflexo artístico.

A forma idealista como em geral a arte é analisada, que nos dias atuais ganha grande reforço das teorias pós-modernas, causa sérias distorções nas análises sobre o complexo artístico. Não se pode considerar a arte, conforme debatido acima, como algo apriorístico ao ser social, isto é, inato ao homem, independente de seu desenvolvimento genético e histórico-social. Hoje em dia, diz o filósofo húngaro, “ao cabo de uma grande evolução cultural, é impossível eliminá-la inclusive da imagem antropológica do homem” (LUKÁCS, 1966, v.2, p. 240-241). O autor insiste na necessidade de ruptura com o idealismo, pois, entre outras coisas, é preciso saber evitar a distorção de enxergar nas propriedades humanas, hoje já obvias (consideradas ‘naturais’ pelos idealistas), certas deformidades, convertendo-as “em abstratas essencialidades supra-históricas”.

A precisa distinção entre arte e trabalho é o ponto modal do qual se pode retirar os elementos necessários para a comprovação de que aquela categoria não é inata, mas que dependente do desenvolvimento coletivo da sociedade. Mesmo sendo difícil tal diferenciação, ela é necessária e

possível de ser apreendida; mesmo considerando, como entende o esteta, que essa distinção não pode ser mais do que as próprias objetivações, sua linha divisória é exatamente o ponto onde termina a necessidade utilitária imediata do trabalho e se inicia o processo estético, que, por sua vez, não tem utilidade imediata, mas mediata.

Mesmo quando ainda não tinha consciência disso, o homem já dispunha de um ritmo em seu corpo, composto pela pulsação, respiração, batimentos cardíacos, etc. Em diversas formas externas a ele, na natureza, esse ritmo também já existia, por exemplo, nas fases da lua, na sequência noite e dia, nas estações do ano, entre outros fatores. Quando o homem descobre – e isso foi possível com o desenvolvimento do trabalho – que há em seu corpo um ritmo, ele está em condições de fazer outra descoberta ainda mais sensacional. Isso ilustra bem a escolha do mote da *Estética* feita por Lukács, “não o sabem, porém o fazem”, expressão pinçada das pesquisas de Marx.

Inicialmente, nos estágios primitivos, os adornos incorporados pelo ser humano no local de trabalho e em seus instrumentos, a decoração das ferramentas, entre outras ilustrações desse tipo, funcionavam como reflexos antropomorfizadores dos elementos estéticos que ainda não representavam mediações diretamente quantitativas e qualitativas no processo de produção. Funcionava apenas como uma espécie de excesso que não conseguia acrescentar nada à utilidade efetiva, factual, do trabalho. De modo contrário, o reflexo desantropomorfizador é quem introduz mediações que garantem o aumento do efeito útil imediato do trabalho.

No processo de trabalho cotidiano, a descoberta do ritmo potencializa a produção. Seu momento mais importante no processo produtivo é a incorporação de certo aligeiramento que, por seu turno, cria facilidades para o trabalho, constituindo, por assim dizer, a função originária do ritmo na sociabilidade humana. O homem, ao ritmar, por exemplo, seus movimentos para quebrar pedras, ou como forma de facilitar qualquer outra atividade que necessitasse da

ordenação dos movimentos físicos, descobre que o próprio corpo pode ser utilizado de modo que a produção do trabalho desempenhado aumente consideravelmente. Quanto mais ele entende esse ritmo, mais consegue uma proporção direta de sua ordenação às necessidades da produção. Isto é, naquela remota cotidianidade, o ritmo põe na vida humana um aumento quantitativo-qualitativo, melhorando o rendimento da produção e, ao mesmo tempo, apresenta ao corpo do homem um alívio das tarefas do trabalho. Essa conjunção de fatores acaba por revelar, ao sujeito que age nessa cotidianidade, um elemento ontológico dos mais importantes para o posterior desenvolvimento social: a autoconsciência do homem que trabalha. Para recuperar o mote de Marx, lembrado acima, as contradições da evolução social revelam ao homem que é ele quem produz a si próprio.

Essa revelação faz desencadear uma série de importantes momentos mediadores. Como registrou Lukács, para a estética a descoberta do registro da autoconsciência humana é ainda mais importante. Utilizando as palavras do próprio filósofo:

o primeiro desses momentos mediadores será seguramente a satisfação pelo melhor rendimento e alívio do trabalho, e antes de tudo a autoconsciência do homem trabalhador, alimentada por essas vivências e experiências [cotidianas] (LUKÁCS, 1966, v.2, p. 273).

Chamamos esse processo de primeiro estágio do ritmo, ou ritmo puramente útil. Há nesse primeiro estágio um tráfego, uma transição, pelo qual ele se eleva ao segundo. Sempre considerando a dialética do real, ao descobrir em seu corpo esse importante elemento, que o faz produzir mais, ter controle sobre a produção, o homem se compraz com a satisfação de aumentar a produção ao mesmo tempo em que verifica determinado prazer corpóreo em ritmar seus movimentos; basta pensar na satisfação que o praticante contemporâneo de uma academia sente ao terminar sua série de exercícios de ginástica ou mesmo de musculação. Essa utilidade do agradável é o elemento responsável por propiciar ao ser social, ainda em remoto desenvolvimento de suas forças produtivas, o segundo estágio do ritmo, a satisfação

espiritual, ou seja, a tendência ao caráter estético.

Em resumo, com a descoberta do ritmo o homem a utiliza de forma eminentemente utilitária para produzir mais e melhor, porém essa utilitariedade também lhe proporciona satisfação física, pessoal. Este tipo de satisfação, ainda puramente útil, trafega para outra forma, mais elevada, mais requintada, fora da produção. Do ritmo do trabalho se desprende o puramente útil, que passa pela utilidade do agradável e desemboca na satisfação do espírito, puramente estética. Uma observação importante é perceber que jamais a satisfação estética poder-se-á conseguir sem uma relação, mesmo que de dependência/independência ontológica e autonomia relativa, com a materialidade da vida cotidiana demandada pelo trabalho.

A verdadeira arte, como indica o esteta, guarda um ponto de convergência entre sua verdadeira gênese, o trabalho e sua autêntica vigência, o mundo concreto das pessoas humanas; ela é o descobrimento e a manifestação, a ascensão de uma vivência e “de um momento da evolução humana que formal e materialmente merece ser assim fixada” (LUKÁCS, 1966, v.2, p. 260). A arte é, em todas as suas fases, um fenômeno social, tendo como objeto e fundamento a existência social da humanidade.

Com o debate sobre a gênese, o desligamento e o desenvolvimento da arte exposto, mesmo que de forma sintética, precisamos agora sumariar o entendimento que o autor faz da relação: homem inteiro homem, homem inteiramente. O esclarecimento dessa relação possibilitar-nos-á uma melhor compreensão de como a arte soergue o ser social a um patamar privilegiado, que mesmo estando imerso em seu cotidiano, o homem é alçado em um processo catártico conectando-se ao mais elevado nível de humanidade. Tal discussão possibilitar-nos-á, ainda, expor uma exemplificação mais aproximada da tese levantada anteriormente de que a arte é a prova privilegiada da imanência humana.

A relação homem inteiro, homem inteiramente serve de demonstração de como a arte eleva o humano a um patamar superior de reflexão. Para Lukács, no entanto, existem dois

problemas para se compreender a relação homem inteiro, homem inteiramente. O autor adianta que é preciso levar em conta sua contraditoriedade e sua complementariedade; o mais importante, nesse caso, insiste o filósofo, é o comportamento estético. Nas palavras de Lukács (1966, v.1, p. 79),

o homem inteiro o que se expressa em uma tal extrema especialização, mesmo que com a importante modificação dinâmico-estrutural (a diferença do caso médio da vida cotidiana) de que suas qualidades, unilateralmente mobilizadas, concentram-se, por assim dizer, sobre aquela ponta que se orienta à objetivação montada pelo contexto. Por isso, quando adiante falarmos desse comportamento, falaremos do “homem inteiramente” (referente a uma determinada objetivação) em contraposição ao homem inteiro da cotidianidade, o qual, dito graficamente, está orientado a realidade com toda a superfície de sua existência.

Para o autor, essa contraditoriedade tem que ser radicalmente levada ao extremo; porém, ao se fazer isso não se deve descuidar das transições existentes, infinitamente matizadas. Por mais que alguns processos de trabalho (de arte e de ciência) sejam para a vida do homem inteiro, fenômenos de transição para superação dessa contraditoriedade

não abarcam mais que uma parte da vida cotidiana. Nas demais partes, pela natureza da coisa, tem que predominar o outro princípio, mais desembaraçado, mais relaxado, menos finalisticamente orientado, que agrupa os homens (LUKÁCS, 1966, v.1, p. 79).

Como exemplos de eventos cotidianos efetivados pelo homem inteiro, além do próprio processo de trabalho, que o podem levar ao processo de transição da contradição, o filósofo aponta o esporte (quando em atividade sistemática), o jogo e o diálogo, quando este chega à discussão temática. Não obstante, a grande escala de matizes de transição não produz a superação da contradição. Acreditamos, inclusive, que com ela, acrescenta o autor, “não somente se clareia a necessidade da intricação pela qual o comportamento do homem inteiro passa ao do 'homem inteiramente', mas que, ademais, precisasse da fundamentação deste naquele, sua recíproca fecundação e elevação evolutiva” (LUKÁCS, 1966, v.1, p. 80).

As palavras da pesquisadora Araújo (2013) são profundamente claras quando se referem à relação recém estudada. Os dois momentos, para a autora, relacionam-se reciprocamente na vida dos homens que a vivem e encontram na arte, como campo de graduação elevada por excelência do gênero humano, a síntese capaz de proporcionar ao ser social a possibilidade da transferência da condição de homem inteiro ao momento de homem inteiramente na interconexão, também recíproca, entre o criador e o receptor artístico. Portanto, precisamos levar em conta que o tráfego de um momento a outro, ou seja, da condição de homem inteiro à condição de homem inteiramente, pretende retirar o ser social imerso em sua vida cotidiana (homem inteiro), para que ele possa *acessar, mesmo que de forma momentânea*, um mundo qualitativamente distinto (homem inteiramente)¹⁴.

As inferências de Araújo (2013, p. 69), além de realizarem um considerável poder de síntese, conseguem exemplificar a importância da relação homem inteiro, homem inteiramente para a *Estética* de Lukács, contemplando satisfatoriamente nossas pretensões. Por essa exposição de motivos, a escolhemos para encerrar nossas considerações a respeito do debate em foco: “a arte, na medida em que acessa os elementos constitutivos da elevação humana, soergue o homem em sua forma superior de abstração,” uma vez que o distancia, mesmo por poucos segundos, “da forma de ser da vida cotidiana” (ARAÚJO, 2013, p. 69).

14No entanto, é necessário enfatizar, com Araújo (2013), que o homem inteiramente nunca deixa de ser inteiro, quer dizer, isso bem entendido sob efeito da natureza dialética dessa relação. As duas configurações convivem no mesmo indivíduo, em alguns momentos uma pode se destacar com relação à outra. Vale ressaltar que, nos tempos atuais, trafegar entre o homem inteiro e o homem inteiramente é um momento raríssimo, dada as condições objetivas que fragmentam o homem, desferindo profundos golpes em sua humanização.

1.5 Uma síntese

Conforme anunciamos, pretendemos neste curto capítulo, a partir de um diálogo imanente com a *Estética* de Lukács, apresentar nossas considerações sobre algumas das categorias mais utilizadas por esse filósofo para conceber sua estética. Com base na tese pela qual a arte consegue limpar a opacidade da vida cotidiana, ou seja, depurar as heterogeneidades da esfera da vida diária, criando determinado campo homogêneo nesse escopo social, discutimos: atropomorfização, desantropomorfização, imanência, transcendência, entre outros conceitos. O esclarecimento de tais categorias permitiu a exposição, apoiado no recurso de aproximação e de distanciamento entre os reflexos do cotidiano, da ciência, da arte e da religião, demonstrar como o complexo artístico consegue elevar o sujeito, imerso no dia a dia, a um patamar superior de objetivações, tirando-o de sua condição de homem inteiro, que vive um cotidiano terreno, até soerguê-lo à condição de homem inteiramente.

Seguindo as orientações plantadas pelos estudos lukacsianos sobre o campo estético, procuramos identificar, com base nas mediações obtidas a partir da centralidade do trabalho, os tipos de reflexos existentes na vida cotidiana e como alguns desses reflexos se desenvolvem e se diferenciam dos demais até atingirem determinado grau de objetividade superior. Reconhecendo as dificuldades de obter uma precisa distinção entre trabalho e arte, pressupomos, com o filósofo, a não existência de um caráter inato nesta categoria. Lukács entende que o nascimento, o desligamento e o desenvolvimento da arte dependem do desenvolvimento coletivo da sociedade, portanto do trabalho, mantendo com este uma posição ontológica de independência relativa. O ponto que determina a necessidade utilitária imediata do trabalho é apresentado pelo esteta como a linha divisória em que, especificamente, nasce o reflexo estético. À descoberta do ritmo é atribuído esse importante momento: a transição do meramente útil, passando pelo agradável até atingir a

satisfação espiritual, puramente estética. Com esse ponto de partida em mira, e com a importante advertência de que essa satisfação estética não se desliga ontologicamente da materialidade da vida cotidiana, avançamos para melhor aclarar nossas considerações, que pretendem, nas linhas seguintes, detalhar melhor o processo de aproximação e de distanciamento entre ciência, religião e arte.

Enquanto que a pretensão da verdade, do reflexo correto do real, é o espaço pelo qual a ciência e a religião, inevitavelmente, colidirão; entre esta e a arte, de forma distinta, será exatamente a antropomorfização do reflexo que garantirá o terreno de encontro e concorrência entre estas duas esferas. Já para se entender, como escreve o filósofo, a separação entre ciência e religião, é preciso compreender primeiro a base do antagonismo entre elas. O debate até aqui exposto é suficiente para sustentar tal polêmica na necessidade de personificação que nasce já em níveis primitivos, no começo do domínio do conhecimento humano sobre a realidade. Enquanto aquele reflexo precisa resumir, na teoria, os resultados puramente científicos, como são em si, independentes da consciência do homem, logo de forma desantropomórfica, e fazê-los, por sua vez, terem finalidades práticas, úteis para a vida humana; o reflexo religioso, ao buscar um critério de verdade para suas crenças, precisa que o sujeito acredite que os acontecimentos dependem de sua vontade, isto é, de modo antropomórfico, mesmo que essa vontade dependa, para existir, de uma força transcendente.

Após conhecermos as legalidades que aproximam e distinguem a ciência da religião, precisamos reforçar as diferenças e proximidades entre religião e arte. Ao contrário daquele complexo social, a arte não procura qualquer caráter de realidade objetiva, comprovação verídica das formações que produz. Este complexo objetivamente aponta para uma mera reprodutividade antropomorfizadora e antropocêntrica do mais-aqui, do *hic et nunc*; isso não significa, jamais, que a arte carregue uma humilde limitação perante a religião. Essa intenção objetiva do reflexo artístico contém, ao fim e ao cabo, uma total recusa a toda e qualquer forma de

transcendência, contrapondo completamente a arte, mesmo sendo antropomórfica, ao reflexo religioso¹⁵.

A arte, em sua autenticidade, como aponta Lukács, carrega em si o compromisso com o desvelamento das verdadeiras manifestações humanas (geralmente ocultas), com a ascensão das experiências e vivências de cada um dos momentos da história social, em seus aspectos formais e materiais que precisam ser fixados na memória humana. Esse fenômeno social chamado arte busca, em qualquer uma de suas fases, o fundamento da existência social da humanidade. Ao registrar essa busca do homem por sua inteireza, o complexo artístico soergue o ser social, elevando-o da imersão do cotidiano, alçado pelas mãos de um processo catártico, a um nível destacado de humanização: é o que chamamos, com Lukács, tráfego do homem inteiro ao homem inteiramente.

Por ser centrada nas aspirações do homem que vive com os pés no cotidiano, interligado à sua mundanidade, esta exposição aponta ser a concepção estética de Lukács radicalmente distinta das que lhe antecederam, bem como das de seus contemporâneos. A proposta estética desse filósofo, que mergulha até a gênese do fato estético para encontrar sua estrutura, apresenta-se de forma inteiramente nova, pois confere à arte – por ser fruto das contradições existentes no meio histórico-social – o privilegiado papel de comprovar a imanência humana.

15Lukács (1966, v.1, p. 144), sobre esse debate, escreve o seguinte: “a autolimitação à reprodutividade cismundana implica, por uma parte, o direito soberano do criador artístico a transformar a realidade e os mitos segundo suas próprias necessidades (e mesmo que esta necessidade esteja condicionada socialmente, não altera o fato básico). Por outra parte, a arte converte artisticamente em cismundanidade toda transcendência, põe-na, como coisa a representar, ao mesmo nível que o propriamente cismundano”.

CAPÍTULO 2

A particularidade como categoria central da estética marxista: aspectos gerais

2.1 O método: um filtro para as antinomias

Para chegar a compreensão sobre a categoria da particularidade, Lukács percorre um caminho que vai de Kant, passa por Schelling, Hegel, até chegar em Goethe. O esteta húngaro infere que no primeiro filósofo ocorre uma espécie de idealismo subjetivista agnóstico, embora reconheça a importância de Kant por ter sido o primeiro pensador a colocar, de forma clara, o problema da particularidade. Quem consegue relativo avanço sobre as teses deste filósofo é Schelling, visto que quebra a rigidez metafísica presente em Kant. Com a quebra dessa rigidez, aquele filósofo, no que se refere à estética, avança ao propor uma relação dialética entre universal e particular; apesar desse avanço, Schelling, motivado por seu ecletismo idealista objetivo, acaba parando no irracionalismo. Vai ser em Hegel, ainda segundo Lukács, que a categoria do particular recebe uma consistente tentativa de solução, pois o filósofo alemão é o primeiro a expor, no centro de sua lógica, a questão das relações entre singularidade, particularidade e universalidade.

Depois de realizar esse percurso da categoria do particular, Lukács submete o exame da categoria da particularidade ao

método materialista-dialético obtido por meio do desenvolvimento da história. Iluminado com a teoria certificada por Marx e Engels e exemplificada, aqui, por Lênin, o esteta utiliza o método como filtro para clarear a categoria do particular. Partindo, portanto, de abstrações universais para elaborar determinadas relações, retorna dessas abstrações de caráter simples à totalidade concreta, real; apenas depois desse movimento é que se pode conhecer a realidade autenticamente concreta (MARX, 2008). Como o concreto é a soma de múltiplas determinações, ou seja, a unidade do múltiplo, ele aparece no pensamento em forma de síntese, como um resultado, nunca como um ponto de partida. Lukács arremata, ainda com Marx, que Hegel cai na armadilha do pensamento acreditando conceber a realidade como automovimento do pensamento que, em si mesmo, é apenas e tão somente o modo como o próprio pensamento apreende o concreto, reproduzindo-o como se fosse, realmente, algo concreto. Com efeito, de modo algum é o próprio concreto, apenas a imagem dele no pensamento. Ao contrário de Hegel, que trata as categorias como formas lógicas primárias que, de algum modo, se “aplicam” a realidade, o materialismo dialético põe-nas de pé. Lukács (1968, p. 75), ao tomar como base as pesquisas de Marx, passa a considerar as categorias como

reflexos de situações objetivas na natureza e na sociedade, que devem ser confirmadas na práxis humana a fim de se tornarem – através de um posterior processo de abstração, que via jamais deve perder o contato com a realidade e com a práxis objetiva – categorias lógicas.

Portanto, inverte o idealismo objetivo de Hegel.

Mas não é só isso!

A crítica de Marx a Hegel desmascara seus limites idealista-objetivos, convertendo o que é falso nas indicações do que é justo do ponto de vista político e social. Disso decorre, conseqüentemente, “um esclarecimento lógico e metodológico das categorias” (LUKÁCS, 1968, p. 83); evidentemente, não é um acaso, conclui Lukács (1968, p. 84), que a crítica de Marx a Hegel se concentre sobre o problema do universal.

Não só porque se trata de uma categoria do pensamento científico (e o marxismo, que funda um novo tipo de ciência qualitativa superior, deve necessariamente determinar com exatidão os conceitos centrais da ciência e eliminar qualquer possibilidade de ser confundido com a pseudociência do idealismo e da metafísica), como também porque a definição errônea da categoria da universalidade tem uma função importantíssima na apologia do capitalismo.

Como forma de lapidar a relação entre universal, particular e singular, Lukács (1968) recorre a Marx e a Engels, visto entender que, na dedução dialética da forma do valor, naquele pensador, quanto à interpretação da teoria hegeliana do juízo em Engels, há uma aspiração que leva do singular ao universal com a mediação do particular. Contudo, se essas considerações forem tomadas de forma unilateral, de modo formal, sem considerar devidamente o movimento dialético que leva da realidade para uma consciência aproximativamente adequada, o resultado será falseado. Não é demais ressaltar que no materialismo autêntico todos os conceitos formados no pensamento, todos os processos mentais têm seus pontos de partida fincados na realidade objetiva (natureza e sociedade) independente da consciência; não obstante também, conseqüentemente, pela substância lógica. Sendo assim, a universalidade não pode ser jamais uma criação autônoma do pensamento.

No livro *Dialética da Natureza*, escrito por Engels, há uma boa ilustração da importância do particular no debate científico. Leiamos o importante trecho do livro de Engels (1985), reproduzido pelo esteta que considera estar presente nesse pensador, de forma clara, as conseqüências lógicas de tais considerações sobre a história da ciência.

Podemos conceber o primeiro juízo como juízo singular: registra-se o fato singular (o fato de que o atrito gera calor). O segundo juízo como particular: uma particular forma de movimento, a mecânica, mostrou a propriedade de transformar-se, em particulares circunstâncias (por atrito), em uma outra particular forma de movimento, o calor. O terceiro juízo é o universal: toda forma de movimento revela-se apta, aliás obrigada, a se transformar em qualquer outra forma de movimento (ENGELS, apud LUKÁCS, 1968, p. 102).

Para Lukács, Engels enxerga com finura a linha

fundamental do movimento do pensamento dialético na relação universal, particular e singular; a forma da universalidade é a síntese dos muitos finitos no infinito. Para Engels, todo conhecimento efetivo, completo, consiste que o sujeito, com seu pensamento, eleva “o singular da singularidade à particularidade e desta à universalidade”, quer dizer: há o reencontro, o estabelecimento do infinito no finito, o eterno no caduco (ENGELS, apud LUKÁCS, 1968, p. 102). Disso se conclui que não se pode divinizar o pensamento, o universal, isto é, o conhecimento é e será sempre uma aproximação. Para o materialismo dialético, mesmo que isso tenha ocorrido com pensadores importantes para o marxismo, como Aristóteles e Hegel, não se pode jamais fixar um coroamento definitivo do conhecimento; cada etapa exprime sempre uma aproximação, mesmo que ela seja o mais alto grau de generalização obtido até tal nível da evolução.

Com esse debate, Lukács (1968, p. 96) sente-se em condições de melhor sintetizar como a autêntica dialética materialista, ao contrário do idealismo e do materialismo mecanicista, apresenta-se em condições de, na medida em que opera e desenvolve a “aproximação à realidade objetiva conjuntamente ao carácter processual do pensamento como meio para esta aproximação, pode compreender a universalidade em uma contínua tensão com a singularidade, em uma contínua conversão em particularidade e vice-versa”. Destarte, como entende Lukács (1968, p. 96), “a concreticidade do conceito universal é purificada de qualquer mistificação, é concebida como o veículo mais importante para conhecer e dominar a realidade objetiva”; como diria Engels, lembra Lukács, abstrato e concreto!

As bases plantadas pelos clássicos do marxismo permitem a Lukács enfrentar a contínua tensão existente entre universalidade e singularidade, as quais garantem ao filósofo perceber a mediação que a particularidade exerce em tal tensão. Se se consideram rigorosamente as análises postas por esses clássicos, chegar-se-á a compreensão de que é possível a unicidade como singularidade de uma tal situação ser elevada à clareza teórica. Disso se desprende que as leis universais se

especificam no particular, uma vez que esta situação característica – jamais repetível por princípio – “pode ser compreendida na relação total recíproca de leis conhecidas, universais e particulares” (LUKÁCS, 1968, p. 105).

O filósofo se utiliza dos exemplos da estatística e da medicina para ilustrar as especificidades do singular. No primeiro caso, “o singular é um número cuja qualidade é, em larga medida, anulada”; já no exemplo da medicina, o empenho se dá na “busca de um máximo de aproximação que procura precisar o singular determinado da forma mais exata possível” (LUKÁCS, 1968, p. 107). Naturalmente, diz Lukács, “jamais é possível captar sem resíduos o singular como ponto de cruzamento e de combinação das particularidades e das universalidades, e menos ainda ‘deduzi-lo’ simplesmente delas”; sempre haverá um resíduo impossível de ser dedutível ou subsumível. Contudo, adverte o filósofo, sempre que a história necessitou de uma personagem, ela surgiu. Isto é, caso não tivesse existido um Napoleão, um César, ou outro sujeito histórico, um outro teria ocupado o seu lugar.

Para se evitar mau entendimento sobre esta questão, faz-se necessário esclarecer que não há no marxismo, pelo menos em seus clássicos, uma negação ao singular. O que Lukács chama a atenção, com efeito, é que apenas se pode estudar coerentemente essa problemática se se leva em consideração a tensão singularidade *versus* universalidade, tendo o particular como mediador. A partir de diálogo com Engels, Lukács compreende que os traços da singularidade de cada personagem histórico apenas podem ser cientificamente compreendidos quando iluminadas as universalidades e as particularidades histórico-sociais que atuam sobre tal sujeito. Com o delineamento do espaço histórico-temporal, que é especificamente pessoal e, portanto, singular, é possível, a qualquer análise, tornar-se concretamente eficaz. Como todo singular faz parte, mesmo que de modo incompleto, do universal; como singularidade está ligada, por intermédio de inúmeras transições, aos singulares de um outro gênero (objetos, fenômenos, processos, etc.), adverte Lukács para não se infringir nas antinomias kantianas que, através de sua

crítica do juízo, reforça a tendência irracionalista que vem a se tornar recorrente na posterior filosofia burguesa decadente. Para Lukács (1968, p. 109), é preciso se

manter firmemente estabelecido o sentido dialético da casualidade, a sua contínua conversão em necessidade, já que, de outro modo, tudo o que não é simplesmente dedutível e subsumível transforma-se irremediavelmente em irracionalismo, em algo que só se pode compreender intuitivamente.

Para esse conjunto de problemas, o pensamento burguês oscila entre dois pontos: o empirismo grosseiro e o apriorismo formalista vazio. Essa forma de pensar, sobretudo nos dias de hoje, transforma-se, inevitavelmente, em irracionalismo que acaba sendo muito bem abrigado pela burguesia. Tal tendência, respeitando suas inúmeras variações,

penetra em toda filosofia burguesa da decadência, até a moderna semântica americana: o homem deve sempre ser compreendido como singular, excluindo-se todas as mediações da socialidade de sua existência, afastando-se qualquer particularidade mediadora (LUKÁCS, 1968, p. 120).

Desse irracionalismo surgem duas concepções errôneas de universalidade: por um lado, a vertente subjetivista idealista quer divinizar o universal e, por outro, o universal é tido como um subsídio simplesmente técnico.

Em épocas de imperialismo, há uma mistura eclética desses dois pontos de vista, pois, para o esteta, “se esta concepção da universalidade como pura determinação do pensamento é uma fonte de agnosticismo, do outro pólo, da concepção do ser como pura singularidade, deve surgir o irracionalismo”. Para Lukács (1968, p. 121), “após o breve episódio da filosofia clássica alemã, o problema da particularidade desaparece do pensamento burguês”.

Como o “movimento dialético da realidade”, escreve Lukács (1968, p. 110), “tal como êle se reflete no pensamento humano, é assim um incontrollável impulso do singular para o universal e dêste, novamente, para aquêle”, por isso, somente a dialética materialista restabelece conceitualmente os achados de Aristóteles, de Hegel e de Lênin, aperfeiçoando-os continuamente até chegar à inseparável síntese real entre universalidade e singularidade. É compreensível que na vida

cotidiana, entretanto, com suas largas ligações com a prática, operem mentalmente situações que forcem o ser social a fazer inferências em que a particularidade funcione como resultado conclusivo. Como o particular opera como elemento mediador entre os dois extremos, acaba se confundindo em suas determinações e delimitações na vida cotidiana, ora com o universal e em outros momentos com o singular. E dessa tensão entre os polos e de sua constante reciprocidade, em que os membros intermédios se convertem dialeticamente funcionando como órgão de mediação; e dessa união entre esses mesmos polos, ricamente prenhe de contradições, vão existir uma verdadeiramente autêntica aproximação o mais adequada possível ao real. Disso se desprende que desse conjunto de fatores, como indica o filósofo, não poderá existir qualquer ação orientada corretamente pela teoria.

Já na *Ontologia*, no capítulo dedicado ao *Trabalho*, Lukács (2013, p. 102) aprofunda a questão da teoria e da prática na cotidianidade. Escrever ele que:

é fácil ver como a própria vida cotidiana coloca ininterruptamente alternativas que aparecem de forma inesperada e, com frequência, têm que ser respondidas de imediato sob pena de ruína; uma determinação essencial da própria alternativa consiste em que a decisão deve ser tomada sem que se conheçam a maioria dos componentes, a situação, as conseqüências etc.

Para o filósofo, não se pode separar com rigidez metafísica a teoria da prática; por exemplo, mesmo o maior idealista, quando atua em sua prática na vida cotidiana, age geralmente como se fosse um materialista. Em outras palavras, ele reage quase sempre à realidade como se ela fosse completamente independente de sua consciência, desantropomorfizadamente. Quando isso ocorre de forma recorrente, os preconceitos teóricos mecanicistas e idealistas daí advindos causam uma influência obscurecedora sobre a prática, desfavorecendo seu melhor desenvolvimento. O esteta utiliza-se, para demonstrar essa tese tão cara ao idealismo, o exemplo de uma pessoa ao atravessar uma rua com um certo movimento de veículos. Diz Lukács na conhecida entrevista concedida a Holz, Kofler e Abendroth (1969, p. 14):

quando um automóvel vem ao meu encontro numa encruzilhada posso vê-lo como um fenômeno tecnológico, como um fenômeno sociológico, como um fenômeno relativo à filosofia da cultura, etc.; no entanto, o automóvel real é uma realidade, que poderá me atropelar ou não.

Mesmo o maior seguidor de Berkeley, ao atravessar uma rua em que aja trânsito de veículos, vai necessitar desviar-se dos carros. Esses veículos não são apenas impressões, sensações ou representações pessoais que o pedestre tem ao ver o automóvel, senão uma realidade que independe da consciência do pedestre que cruza a rua. Com efeito, conclui Lukács,

o automóvel existente é, por assim dizer, sempre primário em relação ao ponto de vista sociológico a seu respeito, já que o automóvel andaria mesmo que eu não fizesse sociologia alguma sobre ele, ao passo que nenhum automóvel será posto em movimento a partir de uma sociologia do automóvel (HOLZ; KOFLER; ABENDROTH, 1969, p. 14).

Com o debate sobre a importância da relação entre o universal, o particular e o singular introduzida, o filósofo parte para certificar que somente a dialética materialista, seguidora do método extraído dos clássicos do marxismo, leva a consciência à exata relação dos homens para com a realidade objetiva, tornando possível uma autêntica ciência para se compreender a sociedade; em uma expressão: “uma direção teórica correta da práxis” (LUKÁCS, 1968, p. 111). A defesa dessa metodologia para uma correta compreensão do particular como elo intermediário real, tanto na realidade objetiva quanto no pensamento que esta reflete, mesmo que de um modo adequadamente aproximado, pressupõe esse membro intermédio com características bastante específicas. Ele intermedia o movimento que vai do singular ao universal e deste para aquele com a intenção de descrever a estrutura formal necessária de qualquer operação lógico-formal no pensamento que contenha a tríade: início, meio e conclusão.

Sobre o esquema lógico-formal início, meio e conclusão, escreve Lukács (1968, p. 113) o seguinte:

de nossas precedentes considerações, resulta já claramente que também início e conclusões (universalidade e singularidade) de modo algum são pontos firmes no sentido estrito da palavra,

que o desenvolvimento do pensamento e dos conhecimentos tem precisamente a tendência a transferi-los cada vez mais. Todavia, se nós considerarmos corretamente o movimento dialético do universal ao particular e vice-versa, devemos observar que o meio mediador (a particularidade) pode ainda menos ser um ponto firme, um membro determinado, e tampouco dois pontos ou dois membros intermediários, como diz Hegel criticando o formalismo da triplicidade, mas sim, em certa medida, um inteiro campo de mediações, o seu campo concreto e real que, segundo o objeto ou a finalidade do conhecimento, revela-se maior ou menor.

Portanto, como se pode ver, o particular não é um membro pontual da mediação desta tríade; ele é, como o chama o filósofo, uma espécie de campo de mediação para o universal e, em alguns casos, também para o singular. A particularidade¹⁶, em filosofia, designa “determinação”; pode ser o que impressiona, o que é mais visível: salta à vista, o destaque, o que é específico – isso em sentido positivo ou negativo. Desse modo, a particularidade, a determinação e a especificação, contêm os elementos da crítica, do exame, de determinações mais próximas e concretamente possíveis a um fenômeno, a uma lei. Ou seja, quando, em igual medida, enxerga-se na particularidade dois articulados polos: o princípio de movimento do conhecimento, bem como uma etapa, um momento do caminho dialético, pode-se entender a particularidade.

16Segundo Lukács (1968, p. 117), há uma oscilação sobre o significado linguístico da expressão particularidade. Este significado “diz respeito apenas ao caráter sobretudo posicional da particularidade, isto é, ao fato de que ela, com relação ao singular, representa uma universalidade relativa, e, com relação ao universal, uma singularidade relativa”. O filósofo utiliza a ironia de Marx sobre Hegel para demonstrar as variações linguísticas que os termos universal e particular adquirem no capitalismo. Escreve Marx em carta a Engels: “mas o que diria *old* Hegel se soubesse no além que o universal em alemão e em nórdico significa a terra comum, e o particular nada mais do que a propriedade privada separada da terra comum? Eis que na verdade – maldição – “as categorias lógicas provêm do ‘nosso comércio’” (LUKÁCS, 1968, p. 117).

2.2 A importância de Goethe

Com o método posto sobre os pés do materialismo, Lukács assim pode iniciar o debate com Goethe, autor cuja síntese de particular, universal e singular é especialmente apreciável para a estética. Com a advertência sobre o atraso da teoria estética em relação à práxis artística, isto é, “a compreensão teórica do que foi até então realizado na arte é primitiva, esquemática ou mesmo errônea” (LUKÁCS, 1968, p. 123), o filósofo passa em revista alguns nomes do Iluminismo, a exemplo de Diderot, Hurd, Lessing, entre outros que puseram a problemática da relação universal, particular e singular em tela. Com essa revisão conclui que nenhum deles pode encontrar uma solução, visto que a teoria de suas épocas estava distante de entender a dialética específica dessa problemática. De modo geral, aponta o esteta, nesse grupo de filósofos, o conceito de universalidade recebe uma oscilante pluralidade de significados, que acaba por ser dificilmente perceptível; já o particular é usado quase como sinônimo de singular.

Vai ser Goethe o primeiro pensador a pôr esse problema sob adequada iluminação. Para o esteta húngaro, Goethe foi melhor como artista do que como filósofo; partindo de suas intuições artísticas, contradizentes com o mundo das formas que ganhava fixação teórica, “Goethe deu um decisivo passo à frente, atingindo uma clara visão do problema, ainda que certamente sem chegar a uma completa sistematização estética” (LUKÁCS, 1968, p. 138). Contudo, muitos motivos são apresentados por Lukács para justificar a importância do poeta alemão acerca da investigação que aqui se trata. Justifica o filósofo magiar que ao mesmo tempo em que Goethe foi contemporâneo de Schiller e Hegel, também foi amigo de Schelling, com quem fez uma leitura cuidadosa da crítica do juízo de Kant. Esses fatores, certamente, assegura Lukács, tiveram relevância na formação de um pensamento dialético.

O contato de Goethe com a filosofia clássica faz com que sua dialética amadureça em vista de como aparecera em sua juventude. Isso não quer dizer que a dialética do poeta esteja

completa: jamais Goethe alcançou uma completa clareza metodológica sobre o método dialético. Lukács adverte que, assim como no modelo seguido pela filosofia clássica alemã, o autor de Fausto segue em seu método uma orientação de compreender filosoficamente o desenvolvimento com os ideais que penetram na sociedade a partir das grandes descobertas científicas do fim do século XVIII. Para o filósofo húngaro, em Goethe, tal tendência apresenta-se muito remotamente; certamente, comenta Lukács, como um empirismo voltado apenas para a práxis, que continha em si, naturalmente, muitos elementos de um materialismo instintivo, de uma dialética espontânea. Apesar dos limites de Goethe perante a dialética, vai ser, segundo Lukács, exatamente seu materialismo espontâneo que o distingue dos filósofos que lhe são contemporâneos. Desde o marcante colóquio com Schiller, em que Goethe debate o fenômeno originário, tal materialismo manifesta-se no autor de Fausto de forma recorrente em oposição aos idealistas de seu tempo.

Lukács justifica por que se trabalhar a dialética do poeta. Para o filósofo, sobre o problema aqui tratado, a concepção goethiana da natureza é muito importante, pois há nesse entendimento uma íntima proximidade com os problemas da estética. A forma como Goethe se aproximou da natureza, como um observador genial e como um apaixonado pesquisador sobre as verdadeiras conexões naturais, lhe diferencia do modo como, por exemplo, Schelling e Novalis concebiam o mesmo problema. Para Lukács (1968, p. 144), o autor de Fausto “tem um sentimento profundo de que se está em relação com uma só e mesma natureza, quer se faça arte ou ciência: ambos os casos, busca-se captar a verdade da natureza, a verdadeira essência dos seus fenômenos, expressando-se adequadamente o que assim se obtém”. Com efeito, para Goethe, o homem inteiro engaja-se à vida cotidiana do mesmo modo que à ciência e à arte; esse engajamento se processa com todas as capacidades humano-espirituais do ser social em seu conjunto, sendo ao mesmo tempo, tal homem inteiro, o sujeito capaz de receber e reproduzir realidade socialmente objetiva.

A tendência antropologista de Goethe é vista, por Lukács, como um obstáculo ao poeta, uma vez que para o desenvolvimento da filosofia da natureza, a partir do renascimento, há uma contínua luta entre as tendências antropologizantes e desantropologizantes. “Uma justificação aparente, historicamente relativa, é a de que o antropologismo, em determinados casos, representou o princípio da dialética com relação à metafísica, como ocorre em Goethe na sua luta contra o método puramente classificatório de Lineu e Cuvier” (LUKÁCS, 1968, p. 143). Não obstante, nessa tendência cientificamente retrógrada, o poeta acredita que a ciência em seu conjunto se afasta da vida, retornando a esta depois de percorrer um longo caminho. Para Goethe, na interpretação lukacsiana, a ciência eleva as experiências externas e internas da vida à universalidade. Assim, o belo, para o poeta, seria “uma manifestação de leis secretas da natureza, que permaneceriam para nós eternamente ocultas se não aparecessem” (GOETHE apud LUKÁCS, 1968, p. 145)¹⁷.

Para Lukács, a definição de fenômeno originário, presente na teoria das cores de Goethe, dá uma clara indicação da importância de como o poeta relaciona esse fenômeno ao campo da particularidade. Se o físico, escreve Goethe, “pode chegar ao conhecimento do que nós chamamos *um fenômeno originário*, êle está salvo e, com êle, também o filósofo” (GOETHE apud LUKÁCS, 1968, p. 146). Por essa definição,

17Em relação às oscilações dialéticas de Goethe, Lukács (1968, p. 157) pontua o seguinte: “em primeiro lugar, Goethe é um materialista espontâneo; por isto nêle não está tudo ‘de cabeça para baixo’. Em segundo lugar, sua dialética espontânea – como já dissemos – é limitada no que diz respeito ao momento decisivo do salto, à transformação da quantidade em qualidade. Quando este aspecto do seu pensamento – a evolução pura, sem saltos – apresenta-se em sua estética, há necessidades de uma revisão radical. Deve-se certamente observar que este limite da dialética goethiana apresenta-se com muito menor peso na estética do que na metodologia das ciências naturais. Mas êle surge também na estética: por isto, este rico e fecundo legado de Goethe não pode ser utilizado sem uma reelaboração crítica”.

bem como pelo comentário de Hegel sobre tal debate, Lukács infere que se torna evidente que a categoria filosófica *fenômeno originário* cai precisamente no domínio da particularidade. Segundo o filósofo de Budapeste, tanto o *fenômeno originário* quanto o particular assumem posições intermediárias entre o universal e o singular; isto é, um elo, uma função mediadora entre os dois extremos. Ademais, Lukács infere que a concepção goethiana da pesquisa científica pretende fazer a universalidade desembocar no particular determinado.

Portanto, mesmo que seja problemático o método antropológico de Goethe para as ciências da natureza, torna-se fecundo para a poesia. Por isso, esclarece Lukács (1968, p. 149), foi necessário excursionar sumariamente pela filosofia dedicada às ciências naturais até se chegar à estética de Goethe, “a fim de que se tornasse imediatamente evidente porque, e de que modo, êle [Goethe] é o primeiro que vê na particularidade a categoria estrutural da esfera estética”.

Para demonstrar como a relação entre o universal, o particular e o singular aparece pela primeira vez com toda sua clareza na filosofia através das pesquisas goethianas, o filósofo húngaro se utiliza de algumas passagens da obra do poeta. Inicialmente, lança mão da polêmica travada entre Goethe e Schiller. Escreve Goethe:

existe uma grande diferença no fato do poeta buscar o particular *para* o universal ou ver no particular o universal. No primeiro caso nasce alegoria, onde o particular só tem valor enquanto exemplo do universal; no segundo, está propriamente a natureza da poesia, isto é, no expressar um particular sem pensar no universal ou sem se referir a êle. Quem concebe êste particular de um modo vivo expresso ao mesmo tempo, ou logo em seguida, mesmo sem o perceber, também o universal (GOETHE apud LUKÁCS, 1968, p. 150).

Em seguida, procurando extrair elementos para a distinção entre alegoria e símbolo, Lukács, mais uma vez utilizando-se das palavras do poeta, transcreve o seguinte trecho: “surgir e morrer, criar e anular, nascimento e morte, alegria e dor, tudo se mistura no mesmo sentido e na mesma medida; por isso, mesmo o acontecimento mais particular se apresenta sempre como uma imagem e um símbolo do mais universal”.

Somente sobre essa base, o filósofo entende que o poeta pode expressar, com clareza, a relação do particular com o universal. “O universal e o particular coincidem; o particular é o universal que aparece em condições diversas. O particular é eternamente submetido ao universal; o universal deve eternamente adaptar-se ao particular” (GOETHE apud LUKÁCS, 1968, p. 150-151); com esse debate, Lukács pode concluir ser essa nova concepção dada por Goethe um marco. Há nos postulados goethianos um lugar central para a particularidade no sistema categorial da estética, visto que esse lugar vincula-se intimamente à teoria da prioridade do conteúdo com relação à forma, tanto objetiva quanto subjetivamente.

Para Goethe, segundo as pesquisas de Lukács, o poeta verdadeiro é aquele que encontra a certa medida da objetividade de expressar o conteúdo que determina uma forma:

o poeta, como artista figurativo, deve se preocupar sobretudo em saber se o assunto de que vai tratar permite-lhe desenvolver uma obra multiforme, completa, suficiente. Se se negligencia isto, todo o outro esforço é completamente inútil: o metro e a rima, o peneiramento e a cinzelada são completamente inúteis; e, mesmo se uma execução magistral pode fascinar por alguns momentos o público inteligente, ele sentirá imediatamente a falta de espírito que se manifesta em tudo o que é falso (GOETHE apud LUKÁCS, 1968, p. 151).

Lukács enxerga que, no Goethe maduro, a categoria da particularidade encontra seu uso de um modo bastante preciso e consequente, aparecendo em sua justa posição dialeticamente contraditória entre o singular e o universal. Em carta a Zelter, Goethe reclama de alguns poetas que acreditam realizar arte ao deixarem que seus talentos pessoais sejam dirigidos pelos humores dos arbítrios dos indivíduos. Lukács entende que é desse debate que o autor de Fausto desenvolve sua maturação sobre a importância da particularidade na arte, pois afirma que a suprema operação da natureza, bem como da arte, consiste em dar forma. Nesta forma, com efeito, a operação suprema sempre foi e continua a ser a especificação, a tipificação, ou seja, a operação pela qual tudo se torna particular; em uma palavra: significativo.

O esteta húngaro, ainda, expõe que Goethe sabe reconhecer como é difícil compreender e respeitar o particular como específico da arte, visto que enquanto nos limitamos ao universal, todos podem nos imitar, ao passo que ninguém consegue imitar o que nos é particular. Mas por que isso ocorre? Usando as palavras do poeta, o filósofo húngaro responde: porque os outros não podem jamais viver o nosso particular.

Tampouco se deve temer que o particular não encontre eco nos demais. Todo caráter, por mais específico que seja, todo objeto de representação possível, da pedra ao homem, contém a universalidade; e isto porque tudo se repete, nada havendo no mundo que só tenha existido uma vez (GOETHE apud LUKÁCS, 1968, p. 155).

No caso do processo criativo do gênio, problema tão debatido hoje em dia, Goethe, segundo Lukács, entende que o gênio se opõe à equidade. Nele há uma força iníqua que transgride o que está posto, “uma espécie de iniquidade, primeiro no universal, depois da experiência no particular” (GOETHE apud LUKÁCS, 1968, p. 156).

Depois de todo o debate empreendido sobre Goethe, sustenta Lukács que ainda resta dizer o que o poeta entende por estilo, uma vez que essa categoria, na obra goethiana, é precisamente o particular no sentido utilizado pelo filósofo húngaro. Naturalmente, apesar dos limites da dialética goethiana, salvo por sua perspicácia artística e por seu materialismo espontâneo, a estética marxista, mesmo que somente ao que se refere à problemática da particularidade, é laudatória e deve sua continuação direta às iniciativas do poeta alemão.

Depois de entender como o autor de Fausto tematiza a particularidade, colocando o problema com clareza pela primeira vez na filosofia, Lukács adverte que os descobrimentos de Goethe sobre o papel da categoria de particularidade na estética não apresentam, aparentemente, muita importância. Segundo Lukács (1968, p. 159): “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”. Com esses apontamentos em tela, o autor parte para encontrar o devido lugar que ocupa o particular como categoria central da estética.

2.3 A problemática e seu adequado tratamento

Sem se distanciar da premissa pela qual o cotidiano, a ciência e a arte refletem a mesma realidade objetiva, o filósofo se utiliza dos dois primeiros complexos como modelo analítico de distanciamento e de aproximação para um melhor entendimento acerca da arte. Assim, anuncia: “o conhecimento ligado à prática cotidiana se fixa em qualquer ponto, a depender de suas tarefas concretas e práticas”, já o conhecimento científico, bem como a criação artística, diferenciam-se “do curso do longo desenvolvimento da humanidade, tanto nos limites extremos como nas fases intermediárias” (LUKÁCS, 1968, p. 159); sobre esse ponto, o esteta se considera em condições de discutir o aperfeiçoamento dos órgãos ao longo da história. Sobre a especialização dos sentidos, ele escreve:

naturalmente, a longa especialização, realizada com sucesso, implica que se aperfeiçoem órgãos receptivos que percebem coisas, formas, relações e etc., que não poderiam ser obtidas pela práxis imediata da vida cotidiana. Não pensamos aqui tão-somente em toda a técnica dos instrumentos surgidos com o desenvolvimento da produção econômica, da técnica e das ciências naturais, mas também no superior desenvolvimento dos órgãos receptivos naturais causado pelas exigências cada vez mais diversificadas do trabalho, etc., e pelas fecundas relações recíprocas entre os estimulantes resultados oferecidos pela ciência e pela arte, pelo trabalho e pela prática cotidiana (LUKÁCS, 1968, p. 160).

Quanto maior for o processo de especialização, produzida pela evolução histórico-social, diretamente proporcional será também a fecundidade das relações recíprocas. De fato, caso a estrutura social não crie obstáculos, como ocorre na divisão social internacional do trabalho no capitalismo, sobretudo no período imperialista, há a produção de estímulos que age do indivíduo singular para a estrutura social e vice e versa. Isso nega de pronto que aja um isolamento entre as atitudes

singulares e a sociedade como defendem ramos do positivismo. Sobre a base de tal unidade da reciprocidade, o materialismo histórico e dialético entende repousar uma prioridade, a saber: a prioridade da realidade objetiva. A concepção dialética do materialismo insiste que o mundo refletido obedece a unidade conteúdo-forma, negando, energicamente, qualquer caráter mecânico-fotográfico do reflexo. Em outras palavras: as atividades que se impõem ao sujeito quando ele reflete o mundo que o circunda, estão condicionadas socialmente pelas problemáticas do desenvolvimento das forças produtivas que, por sua vez, são modificadas pelas transformações vindas das relações de produção.

Somente sobre esse panorama se pode compreender corretamente as peculiaridades do reflexo estético, isto é, no interior da dialética conteúdo-forma manifestam-se as relações, também dialéticas, entre as categorias da singularidade, da particularidade e da universalidade. Essa relação não pode ser entendida a não ser sob forma de um movimento ininterrupto – como também o é o movimento da realidade – que trafega de um extremo ao outro, convertendo uma categoria em outra. Neste movimento, expressa-se, com toda clareza, o que é peculiar ao reflexo estético; portanto, na peculiaridade do estético o particular funciona como ponto de convergência.

Para usar a ciência como modelo de explicação ao caso estético, Lukács (1968, p. 161) lembra que enquanto naquela

êste movimento de dupla direção vai realmente de um extremo a outro, tendo o termo intermediário, a particularidade, uma função mediadora em ambos os casos, no reflexo estético o termo intermediário torna-se literalmente o ponto do meio, o ponto de recolhimento para o qual os movimentos convergem.

O particular, desse modo, se movimenta à universalidade e desta para aquele, bem como há, também, o movimento da particularidade para a singularidade e vice e versa; nesses dois casos, o movimento em direção ao particular se torna conclusivo. Sumariando: esse é o movimento em que a particularidade é fixada sem poder ser superada, visto que pelo processo cujas categorias se resolvem e se transformam

uma resulta na seguinte alteração: tanto o singular como o universal aparecem sempre superados no particular. Em uma expressão: sobre a particularidade e seu movimento de reunião da universalidade e da singularidade, funda-se o mundo das obras de arte.

O esteta lembra que é preciso advertir para o fato de que, em arte, a etapa posterior não continua, necessária e diretamente, da precedente – esse traço de continuidade pode ser verificado, de modo geral, na ciência. No caso artístico, em certo sentido, mesmo que se utilizando das experiências acumuladas, dos procedimentos criadores, etc., todo começo parte sempre do início. Essa peculiaridade do reflexo estético recebe de determinadas reações filosóficas uma mistificação que desemboca em irracionalismo. Com efeito, para o filósofo, qualquer que seja a peculiaridade específica da criação e da existência da arte, ela pode ser compreendida, desde que parta do processo do reflexo, de um modo completamente racional, melhor dizendo, dialeticamente racional.

São os períodos de decadência que fazem emergir com mais força as tendências irracionistas que, por seu turno, têm dificuldade em admitir que toda obra de valor discute sempre e intensamente a totalidade dos grandes problemas de sua época. Sublinhando o papel da universalidade, interessante clarear que “nos períodos de decadência estas questões são evitadas, o que se manifesta, nas obras, em parte como carência de real universalidade, em parte como enunciação nua de universalidade não superadas artisticamente (falsas e distorcidas como conteúdo)”. Não há dúvida de que a fonte mais profunda da generalização artística, em última instância, “é a generalização da própria vida, dos fenômenos concretos da vida” (LUKÁCS, 1968, p. 163).

Utilizando-se da comparação entre os filósofos e artistas, Lukács (1968, p. 163-164) indica o processo pelo qual a arte registra a autoconsciência apontando para o futuro da humanidade.

Os escritores geniais souberam captar na vida, condensando em ações, as verdades que os filósofos apenas pressentiam no plano teórico. Dignos representantes das mais altas aquisições da consciência humana em uma determinada época, eles

observaram a partir dêste cume a vida dos homens e da natureza... Ademais, em geral, não ocorre que o escritor derive suas idéias do filósofo para inseri-las em suas obras. Tanto um quanto o outro operam com plena autonomia, tanto um quanto o outro tem o mesmo ponto de partida, a vida real; mas depois seguem caminhos diferentes. Isto significa que, no que toca ao conteúdo de idéias, a grande arte pode muito bem alcançar o nível mais elevado, orientado decisivamente para o futuro, sem nada perder de sua particularidade e autonomia artística.

Relembrando que a relação entre particularidade e singularidade é um processo contínuo e permanente de superação, em que a conservação, em certo sentido, deve receber um acento ainda de maior importância. A partir de diálogo com Hegel e Engels, Lukács insiste que a conservação da singularidade superada no particular deve ser entendida no sentido de que, quanto maior for a força criadora do artista, com maior sensibilidade ele refigurará as mediações descobertas numa nova imediaticidade. Essa formação de um particular partindo do singular permite ao criador concentrar organicamente a imediaticidade assim despertada. O pensador magiar exemplifica que Aristóteles já estabelecia o desenvolvimento dos poemas iâmbicos até a comédia, em que se manifestou o fato de que, na sátira, os homens não apareciam como sujeitos singulares, mas como indivíduos típicos.

Mais uma vez vão ser as épocas de decadência que fazem se perder a mais rica determinação da individualidade. Utilizando reflexão de Górkí, o filósofo explica que na realidade trata-se do fato de que os órgãos do reflexo do real permanecem privados de seu amálgama social. Por esse motivo, os artistas desses períodos que insistem em acentuar excessivamente a singularidade puramente imediata perdem a capacidade de superar o singular, ficando impedidos de atingir a verdadeira concreticidade. Para ilustrar suas argumentações, Lukács (1968, p. 166) diz

que a arte não pode certamente desprezar a singularidade, que ela deve lutar sem tréguas para afirmar tal singularidade, mas que só pode realmente considerá-la algo artístico, que lhe é próprio, quando ela é superada no particular.

No reflexo estético, reforçando, o termo médio se fixa

como ponto central dos movimentos, isto é, os extremos, universalidade e singularidade, são sempre pontos, mesmo que impulsionados para o exterior. A particularidade, por sua vez, funciona como termo médio, será sempre um elemento intermediário; concentrará o âmbito de jogo, a extensão, o campo de repouso e superação dos extremos. Se pensarmos apenas na estrutura do reflexo teórico, essa tarefa mediadora parece, *a priori*, impossível, visto que toda escolha do reflexo estético, geralmente, revela-se arbitrária. Desse ponto de vista, portanto, pode parecer aparentemente – somente na aparência – que a dificuldade seja excluída, ou mesmo entregue à irracionalidade arbitrária.

O critério de escolha, aparentemente relativista ou arbitrária do ponto de mediação, pode ser encontrado, desde que se considerem as obras de arte de um modo não puramente formal, não normativo, na vida mesma, na humanidade. A escolha do ponto médio onde opera o campo da particularidade, em uma consideração adequada, precisa ser tomada do ponto de vista da sociedade envolta em suas contradições históricas; quem vai decidir, em última instância, as questões mais importantes do campo estético, independentemente de serem de conteúdo ou forma, em uma expressão: é a vida dos homens.

O fato de que não possam ser deduzidos diretamente do princípio mais geral, mais abstrato, da doutrina do reflexo princípios estéticos dêste tipo é uma desvantagem tão- somente do ponto de vista de um dogmatismo que pretenda prescrever regras estreitas, de tal natureza que possam ser deduzidas formalmente. Precisamente dêste modo, e somente êste modo, pode ser teoricamente fundamentado o fato histórico da multiplicidade das artes ou, no interior das artes, dos estilos, etc. (LUKÁCS, 1968, p. 168).

Mesmo depois que a burguesia queira determinar como arte aquilo que ela compreende como belo, seus limites idealistas a impedem de enfrentar metodologicamente a problemática. O decisivo aqui, e isso se relaciona diretamente com a particularidade, é entender que não se trata apenas de um ponto central em sentido estrito, um ponto de mediação, como no caso da ciência; em estética, antes de ser um ponto central, o particular é um campo de movimento. Para o

filósofo, a modificação concretizadora introduzida com essa síntese sobre a particularidade esclarece que a produção de uma obra por um criador individual depende da escolha de sua posição em relação à universalidade e à singularidade, ou seja, a particularidade não é um ponto central em sentido específico, ela é um campo de jogo e movimentação entre os extremos.

Isso ilustra um fato estético universalmente notório e conhecido: o estilo, o tom e a atmosfera da obra podem permanecer perfeitamente em uma unidade. Mas o que é preciso para que a composição possa garantir esse caráter unitário? Nas palavras de Lukács (1968, p. 173):

mesmo se dominarem grandes altos e baixos, mesmo se determinados momentos da obra se aproximarem mais do que os outros da universalidade ou da singularidade, mas sempre na condição de que estes movimentos ocorram no interior da mesma esfera da particularidade e que todos mantenham entre si estreita relação ideal e formal.

Antes de apresentarmos uma síntese sobre esse conjunto de problemas, convém sublinhar que, no texto destinado ao capítulo da *Reprodução*, contido em sua grande *Ontologia*, Lukács (2013) relembra que não é um acaso o fato de que o estudo da relação aqui analisada ser posta no campo filosófico. Diz ele que é intencional o uso das

categorias filosóficas como universalidade, particularidade e singularidade. Quisemos mostrar, valendo-nos de um exemplo drástico, que, na prática, foi preciso que as principais categorias do conhecimento da realidade aflorassem já muito cedo, já num estágio bastante primitivo (LUKÁCS, 2013, p. 159).

Isso quer dizer que a realidade objetiva, com sua independência da consciência, concentra em si, objetivamente, essas três categorias. Portanto, se no caso da arte em geral ou de estilos artísticos específicos, o reflexo abandonar o campo singular imediato, isto não prova o abandono da objetividade: “não se trata de uma economia do pensamento nem de uma criatividade soberana do eu cognoscente ou artístico” (LUKÁCS, 1968, p. 176). Nesse exemplo, as categorias da universalização e da particularidade não são portadoras de autonomia em relação à realidade; significa, de fato, que essas

categorias são antes de tudo imanentes ao real, são determinações “que necessariamente reaparecem, e que, portanto, isolá-las e erigi-las em formas dotadas de uma existência que se pretenda fundada em si mesma é uma falsificação – idealista – da essência e da estrutura da realidade objetiva” (LUKÁCS, 1968, p. 176). As categorias, como já afirmara Marx, são formas de ser, determinações da existência, pois, antes dele, esse debate já estava posto por Aristóteles em sua polêmica contra a doutrina das ideias platônicas. Em resumo, isso significa que as categorias, no caso aqui analisado – universalidade, particularidade e singularidade –, podem surgir e serem utilizadas na prática muito antes de serem reconhecidas como tais.

Somente a integração entre o materialismo dialético, que fixa, no campo da estética, a mais universal qualidade estrutural acerca da teoria do reflexo, juntando-se às possibilidades de aprofundamento presente no plasma histórico, é que a determinação social da arte poderá ganhar sua real dimensão. Somente sobre esse método é possível de se enxergar a advertência sublinhada por Lukács sobre a forma autônoma como a particularidade aparece no caso da arte, visto que o particular, ao contrário de possuir uma autonomia absoluta da realidade, é, em primeiro lugar, antes de ser uma criação artista, uma obra humana. Com efeito, essa criação jamais poderá pretender ser uma realidade assim como é real a realidade concretamente objetiva. “A forma autônoma da obra, portanto é um reflexo de nexos e de formas fenomênicas essenciais da própria realidade” (LUKÁCS, 1968, p. 177).

Agora, com essa posição aclarada, podemos melhor expor, para o caso da estética, uma primeira síntese do problema que relaciona o singular ao universal com a mediação do particular. Para que essa síntese seja o mais fiel possível ao que expôs o filósofo, mesmo que longa, lançamos mão da importante citação a seguir:

naturalmente, quando se determina o ponto central assumido na obra de arte singular (ou melhor, o campo dos movimentos em relação recíproca que surge em torno deste ponto central, no interior da esfera da particularidade), a análise estética está

muito longe de ter terminado. Ao contrário: só então ela tem início. Neste local, naturalmente, não podemos enunciar as tarefas e os princípios atinentes a este problema. Podemos tão-somente indicar muito brevemente que a tarefa da estética e da crítica consiste em pesquisar concretamente, em cada caso concreto, se o ponto central do particular escolhido pelos artistas corresponde ao conteúdo das ideias, à matéria, ao tema, etc. da obra se – buscando-lhes dar expressão adequada – não se fixou o ponto muito alto ou muito baixo. A esta questão de conteúdo, está estritissimamente ligada a questão da forma, a atitude observada em face das leis do gênero relativo; a este respeito, mesmo numa enumeração muito rápida das principais tarefas, não se deve esquecer de sublinhar que não se trata simplesmente de aplicar leis eternas a obras de arte singulares (como na estética dogmática), mas sim de indagar, por exemplo, se na obra considerada estas leis foram legitimamente ampliadas, etc. E, finalmente, na obra de arte singular, considerada como obra de arte, deve-se ainda pesquisar como a escolha do ponto central, no amplo sentido acima indicado, determina e influencia a vitalidade estética da composição das figuras, dos detalhes, etc., como a coerência da execução (e, se ocorrer, um aparente desvio desta coerência) favoreça ou impeça a unidade e a vivacidade estética (LUKÁCS, 1968, p. 178-179).

Vejamos, agora, para concluir a presente seção, uma síntese explicativa de como a categoria da particularidade ganha importância na *Estética* de Lukács.

2.4 A particularidade na estética: aclarando a peculiaridade

A categoria da particularidade ganha uma atenção especial na *Estética* de Lukács por se constituir como o elo que garante a generalização artística; esse foi o motivo que levou o autor a entender ser preciso escrever um livro exclusivamente dedicado à tematização da relação que o particular mantém com os extremos: singular e universal. O ponto de partida do filósofo é a existência de uma unidade entre a universalidade, a particularidade e a singularidade, visto que apenas a união dessa identidade com reflexo da realidade objetivamente unitária, com sua rica diversidade verificada no reflexo do pensamento cotidiano, no modo de reflexão da ciência e na

refiguração estética, pode clarear adequadamente esse complexo de problemas.

Para que a particularidade seja entendida como movimento mediador central é necessário ter como base que as três categorias são manifestações da realidade objetiva, ou seja, expressam caracteres essenciais dos objetos reais. Sem esse conhecimento, sem o entendimento de suas relações e vinculações, o homem não conseguiria se mover no mundo que o circunda, tampouco poderia dominar os elementos da natureza submetendo-os a finalidades humanas. Para uma adequada compreensão da movimentação dialética aqui processada, não é suficiente apenas estabelecer “que a natureza objetiva do mundo não impõe a diferenciação entre a singularidade, a particularidade e a universalidade, isto é, que a afirmação humana dessas categorias é um elementar processo ditado pelo En-si”; e que a conexão de tais categorias “é um processo elementar determinado pela objetividade”, dado que é próprio da essência da coisa o fato de que “o ato de generalizar seja muito mais antigo que o reconhecimento e as posições intelectuais conscientes da generalidade” (LUKÁCS, 1967, p. 200). O ato do trabalho, como enfaticamente ressaltado nos clássicos do marxismo, serve de demonstração desse processo dialético de generalização do ser conhecido para posterior reconhecimento do fato e sua adequada conceitualização.

Essa é a base pela qual a particularidade pode ser apresentada como mutação recíproca com a universalidade e a singularidade. A particularidade não é uma universalidade meramente relativa, tampouco é apenas um caminho que vai da singularidade à universalidade, ou o contrário. O particular é produzido e imposto ao pensamento pela essência da realidade objetiva e, por isso, ele precisa ser entendido como a mediação necessária entre a singularidade e a universalidade: é uma mediação. Sua função vai muito além de limitar-se a enlaçar a singularidade com a universalidade; esse enlace, embora seja, sem dúvida, uma das principais funções da particularidade, exige, para que exista realmente, uma significação substantiva. Isto é, uma mutação dialética entre as

três categorias que tem a particularidade como elo que movimentam e torna possível a mediação. Há determinadas situações concretas em que o geral se especifica e se converte em um preciso elemento particular, podendo ocorrer, também, que o geral absorva as particularidades, as aniquile ou apareça em articulada interação com novas particularidades. Pode, ainda, se observar que uma particularidade se desenvolva até se constituir em uma universalidade – e o inverso também é realmente possível.

Para Lukács, mais uma vez, apenas o materialismo dialético está em condições de oferecer a adequada compreensão do fenômeno como elo existente na realidade, pois quando comparamos os contornos e o núcleo estrutural das três categorias, percebemos que a particularidade possui contornos menos precisos, além de ter um núcleo com menor clareza do que a universalidade ou a singularidade. Do ponto de vista do que se oferece ao sujeito vindo do mundo externo objetivo, imediatamente sensível, a apreensão é sempre algo singular, ou uma conexão única da singularidade: será sempre um *Aqui e Agora* singular. Quando concebermos a singularidade, a particularidade e a universalidade como modos de reflexão da natureza objetiva de toda sociedade, o caráter indeciso do singular, em sua imediatez, apresenta-se como uma intimação na qual há a necessidade de serem descobertas as mediações que levam deles à particularidade e à universalidade. Nunca esse caráter imediato da singularidade pode ser considerado um signo de uma falsa existência irracional.

Para que possamos passar a alguns exemplos em que a particularidade assume o papel central no campo da reflexão estética, torna-se preciso lembrar, mais uma vez, que na vida e no pensamento cotidiano esta categoria tem a função mediadora entre o sujeito e o mundo concreto. Portanto, para que se tematize a particularidade do ponto de vista puramente estético, ou seja, sua especificidade no processo artístico, precisamos repetir que a esfera de atuação da arte se volta exclusivamente para o mundo dos homens, o que garante a unidade entre a subjetividade e a objetividade.

CAPÍTULO 3

Forma-conteúdo e essência-aparência: dialéticas nodais para a peculiaridade da particularidade estética

3.1 Algumas conexões fundamentais

Com a categoria da particularidade especificada a partir de uma análise dialético-materialista, e com sua importância determinada no campo da ação histórica da humanidade, resta agora aprofundar a importância dessa categoria no reflexo artístico. Para atingir esse plano, Lukács utiliza alguns exemplos da concretização da particularidade como categoria estética em problemas singulares e faz essa demonstração por meio da caracterização de algumas conexões fundamentais, cujo aprofundamento da relação forma-conteúdo, demonstra como a análise do particular constitui o ponto central e organizador do movimento processual da criação estética. Para que tal demonstração seja exposta de maneira clara, realiza-se o debate por meio das seguintes conexões:

1. A caracterização mais geral da forma artística;
2. Maneira e estilo;
3. Técnica e forma;
4. A subjetividade estética e a categoria da particularidade;
5. Originalidade artística e reflexo da realidade;
6. Partidarismo;

7. Essência e fenômeno
8. Duração e transitoriedade;
9. Individualidade da obra e particularidade;
10. O típico: problemas de conteúdo;
11. O típico: problemas de forma e, finalmente,
12. Arte como autoconsciência da humanidade.

Com a tematização produzida por sobre essas conexões, o esteta espera deixar completamente clara a importância central da categoria da particularidade para o campo da estética.

3.2 A forma sobre um conteúdo específico

Para fazer jus a sua dialética, o esteta expõe que há uma prioridade do conteúdo, mas que apenas pode ser analisada em uma relação cuja forma se determina relacionada a este específico conteúdo. A forma artística, em sua caracterização mais geral, quando especificada por intermédio da aproximação e do distanciamento, tendo como parâmetro o reflexo científico, estabelece-se as seguintes distinções. A forma, na ciência, será mais elevada na medida em que mais se afastar do chamado senso comum. Isto é, essa forma, quanto mais se adequar ao reflexo da realidade objetiva, quanto mais se universaliza compreensivamente, quanto mais voltar às costas para a imediata forma fenomênica cotidiana sensivelmente humana da realidade, mais ela se elevará. Por mais que esse elevar-se seja utópico, a aspiração da autêntica ciência visa uma generalização que busque compreender “o máximo número possível de casos singulares, aparentemente heterogêneos, a mais compreensiva generalização possível” (LUKÁCS, 1968, p. 183); e mesmo que a finalidade da ciência objetive descobrir o caso do singular, esta é a fundamental estrutura do reflexo científico e não pode se alterar. Essa busca pela especificidade do caso singular é o movente para o campo da ciência; que se pense no exemplo do diagnóstico em medicina, em que “se torna claro que todo progresso real somente pode ocorrer pelo caminho indireto da generalização e da justa aplicação do universal ao caso particular”

(LUKÁCS, 1968, p. 183).

Completamente contraposto ao que ocorre na ciência se evidencia no campo da estética; nessa esfera, a forma sempre estará em relação a um determinado conteúdo. Tal afirmação não invalida o fato de que no campo da estética, bem como na esfera científica, o que se pleiteia é a descoberta de leis o mais universais possíveis. É função da crítica estética especializada aplicar tais leis a obras singulares; essa advertência não quer dizer, contudo, que a crítica estética seja um ramo da arte. A crítica de arte não é arte, mas bem que pode ser um ramo da ciência da sociedade: analisar as especificidades artísticas, as motivações dos criadores, a relação da obra com o mundo, entre diversos outros elementos.

Para a estética como crítica de arte, portanto como pretensão científica, o critério não é artístico, ele precisa obedecer os métodos desantropomórficos da ciência. Para Lukács (1968, p. 184), a “concepção, que floresceu no romantismo alemão e que se tornou vez por outra uma intensa moda no período imperialista, segundo a qual a crítica seria um gênero artístico, carece de qualquer fundamento gnosiológico e metodológico”. Com efeito, o que se deve estudar é a forma estética em seu modo genuíno e original de manifestação, tal como ela se encontra, principalmente, na obra de arte. Esse modo de se manifestar se objetiva a partir do reflexo estético da realidade; realiza-se no processo criador do artista e no comportamento estético-receptivo que a obra faz pairar sobre os receptores.

Com essas primeiras palavras lançadas sobre o par dialético forma-conteúdo, e com a orientação de aprofundar tal relação, o esteta adverte que não se trata aqui de delimitar rigorosamente a fronteira estética, até porque ela não existe na relação forma-conteúdo; o que importa é apenas analisar a oposição do ponto de vista da teoria geral do reflexo estético. Para isso, basta recordar que os grandes criadores sempre foram os artistas que, em suas criações, realizaram o mais incessantemente possível o lema goethiano: nascer e morrer. Isto é, que renascem em cada nova obra em face de cada

novo conteúdo: isso é estilo. O contrário, que se tornou frequente na história da arte através de importantes e até notáveis artistas é o enriquecimento maneirista; esse problema apenas pode ser enfrentado ao se analisar a relação maneira e estilo.

Na verdade, são dois extremos limites. Concretamente, não existiu nunca uma grande obra de arte que estivesse livre da maneira, ou seja, para usarmos uma distinção simplificada entre maneira e estilo, podemos escrever que um artista se aproxima daquela categoria quando ele não se adapta à peculiaridade do objeto que pretende dar forma, quando não consegue renovar, em face de tal peculiaridade, um determinado modo de considerar a realidade a ser elaborada, bem como não recria os meios artísticos expressivos que decorrem desta reflexão sobre o real. Ao contrário, quando o criador fixa-os em si, transformando-os em um a priori estético da interpretação da realidade e da sua forma representada, “de tal modo que os elementos formais dele decorrentes assumem, na obra, uma certa autonomia em relação à matéria que vai ser plasmada”, está confirmando seu estilo (LUKÁCS, 1968, p. 185). Contudo, com a utilização, aqui, da distinção simplificadora dessas duas categorias, pretende-se melhor aclarar que a relação forma-conteúdo, na obra de arte,

consiste na elaboração de um modo de expressão abstratamente subjetivo (sobre um modo abstratamente subjetivo de considerar a realidade) e, portanto, de um modo de trabalhar artístico no qual o sujeito criador aparece como indivíduo singular. Nasce assim a singular situação subjetiva, mas de nenhum modo paradoxal, de que aquela subjetividade abstrata se contraponha ao eventual conteúdo concreto e determinado (particular) como universalidade abstrata de forma e, ao mesmo tempo, ultrapasse para cima e para baixo a sua essência realmente artística, a sua particularidade (LUKÁCS, 1968, p. 186).

O debate sobre a técnica artística também ajuda a esclarecer o conjunto de problemas que surge em torno da relação forma-conteúdo que é, repetimos, importante para o esclarecimento da peculiaridade da categoria da particularidade estética. Sobre isso, a decisiva reviravolta na história do

trabalho, imposta pelo advento da máquina, deve ser lembrado, pois tal reviravolta tem, cada vez mais, criado um caminho que libera definitivamente a técnica industrial de seus obstáculos antropológicos. Para o complexo artístico, essa quebra de barreiras apresenta uma decisiva importância, visto que a nítida separação criada entre técnica em sentido científico e prático-industrial, que são estreitamente ligados entre si, influencia também o desenvolvimento da técnica em sentido artístico; até o momento de tal radical separação, os limites são oscilantes, flutuam. Enquanto que a produção é puramente artesanal, não é possível determinar, precisamente, o começo e o fim da elaboração artística. Vai ser somente possível tal delimitação após “o desmembramento do processo do trabalho que se inicia na manufatura revela claramente o princípio da diferenciação, mas sem destacar-se inteiramente das capacidades e da habilidade do homem” (LUKÁCS, 1968, p. 187).

Para a técnica moderna, no ponto de vista científico, o essencial é o fato de ela ser destacada, mesmo que não seja em suas finalidades, da subjetividade humana; em última análise, a finalidade será sempre econômico-social. Entretanto, o processo técnico é fundado tendo como base o conhecimento imanente das leis naturais que independem da consciência humana; baseia-se sobre as melhores combinações existentes na realidade, sobre as melhores conexões possíveis em vista daquelas finalidades inicialmente colocadas. Com efeito, escreve Lukács (1968, p. 187), “um processo técnico é tão mais perfeito quanto mais universais forem seus fundamentos teóricos, quanto mais simples – e, por isso, mais universal – puder ser a sua aplicabilidade”¹⁸. Essa universalidade da

18Quanto a necessária aplicação da perfeita tecnicização, é preciso atentar para um certo limite, mesmo que este seja momentâneo, visto que para se aplicar a técnica se apela, geralmente, a um dom particular do indivíduo em detrimento das capacidades que se podem aprender, mais ou menos rapidamente, por qualquer homem. Aqui, interessante observar o debate feito por Walter Benjamin (2012) sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.

técnica moderna, mecânica e científica, nitidamente, contrapõe-se ao modo de trabalhar do antigo artesão. Uma forma de se demonstrar a tal distinção é se pensar no caso das patentes modernas, de seus segredos guardados “a sete chaves”. Nos estágios de desenvolvimento atuais das ciências, de um modo geral, e, principalmente, de suas aplicações, ou seja, do racionalismo da tecnificação da ciência aplicada, pode-se dizer que nenhum problema, uma vez já solucionado, possa ser considerado como sendo, pelo menos em princípio, sem solução até para os não-iniciados. Ao contrário desse quadro, vários segredos das técnicas do período artesanal permaneceram como verdadeiros mistérios até os dias de hoje.

O contraste fundamental entre o artesão e a técnica moderna não pode ser visto como uma oposição insuperável. Inúmeros exemplos da história mostram que o desenvolvimento da ciência exerceu influência sobre a técnica artística; por outro lado, “também a ciência não se mantém indiferente em face das inovações e dos progressos da técnica artística” (LUKÁCS, 1968, p. 188). Desse contraste, o que interessa para o debate aqui presente é o fato de ser impossível a aplicação universal de uma determinada técnica artística; isto é, não se pode simplesmente receber um desenvolvimento técnico produzido pela arte de forma fechada, prontamente acabada, sem se operar qualquer modificação. Tal fato ocorre porque a forma da arte é a forma de um conteúdo determinado, o que lhe impede de proporcionar qualquer generalização. A única universalização possível artisticamente é aquela processada na particularidade que, em cada caso, é dada pela arte estabelecida em cada momento histórico. Isso não implica afirmar que aspectos das técnicas artísticas, como métrica, escolha, tratamento e seleção do material, entre outros elementos, não possam ser aprendidas. Partindo especificamente deste ponto de vista, essa técnica, no tocante a aprendizagem, não difere substancialmente da industrial e, menos ainda, da artesanal: todas podem ser aprendidas por um grande esforço e pela experiência.

Ao longo da história da estética, em vários de seus mais

brilhantes expoentes, sempre que se procurou distinguir com clareza teórica a ciência da arte, utilizou-se do argumento de que esta, ao contrário daquela, não pode se aprender. Não obstante, como entende Lukács (1968, p. 190), “reconhecer a hierarquia qualitativa graduada das aptidões não significa excluir absolutamente a possibilidade de aprendizagem”. De fato, o processo histórico da arte – que não é simples, tampouco retilíneo – e o seu progresso de realização, no sentido de uma aproximação cada vez maior e mais fiel possível da reprodução da realidade, aparece agudamente ligado ao desenvolvimento da técnica artística. Contudo, em tal desigualdade do desenvolvimento, revela-se a real diferença, ou antes, o real contraste.

Na ciência, cada progresso da técnica afirma-se, antes ou depois, progressivamente: um movimento que dá passos para frente, visto que sua objetividade procura se aproximar das leis da realidade objetiva, de sua racionalização econômica. “A técnica artística, não é obrigada a andar continuamente para frente. Ela funciona como um instrumento que pretende expressar criadoramente, com a máxima perfeição possível, a reprodução da realidade”; repetindo: resume-se “no princípio da forma como forma de um conteúdo determinado, na função organizadora de um nível específico de particularidade por cada obra de arte” (LUKÁCS, 1968, p. 190). Para que não haja mal entendidos, os problemas da evolução da técnica artística se determinam dentro do desenvolvimento social, “mas os princípios e as tendências que surgem socialmente não são favoráveis incondicionalmente e em todas as circunstâncias à arte: eles podem também obstaculizar e confundir o fato estético, podem inclusive ser hostis à arte” (LUKÁCS, 1968, p. 191).

Disso decorre que há na arte a necessidade de que, em cada obra autêntica, sua técnica seja recriada. O artista precisa se envolver naquela particular perspectiva, e daí, dessa realidade a reproduzir, organizar esteticamente a matéria a ser transformada. Pensa-se no Renascimento, em que a técnica científica e artística se influenciaram reciprocamente, que possibilitou à arte uma altura inesperada. Hoje, com níveis

técnico-científicos altamente desenvolvidos, diversas contradições põem obstáculos, principalmente em alguns estilos artísticos, à evolução da técnica para a arte. Isto não exclui, como admite Lukács (1968, p. 192), de modo algum,

a existência de desenvolvimento na técnica, mas faz da influência recíproca entre técnica e criação um complicado processo que deve ser resolvido novamente em cada obra singular. Porém, ainda que em geral as maiores obras de arte atinjam também tecnicamente o máximo nível técnico de sua época, a perfeição artística de nenhum modo se identifica teoricamente com a perfeição técnica, e um desenvolvimento técnico superior em nada altera a perfeição estética das obras pertencentes a uma fase tecnicamente inferior.

Com o debate sobre a influência contraditória da técnica na arte e, para que se possa ir mais adiante sobre a problemática da forma e conteúdo na esfera estética, é necessário discutir a questão da subjetividade estética em relação à categoria da particularidade. Pois o papel que tem na estética a categoria da particularidade, revela-se com maior clareza e aprofundamento no fato de que é impossível existir um só momento da obra de arte concebido independentemente do homem, de sua subjetividade. Isso não implica dizer, como faz a teoria burguesa da decadência, que se precise aderir à tendência que identifica inteiramente a subjetividade artística com a particularidade mais imediata de cada sujeito. Como comenta Lukács (1968, p. 194-195), a simples possibilidade de haver uma colaboração artística de êxito entre personalidades diversas

indica que a subjetividade criadora não pode ser simplesmente idêntica à subjetividade imediata dos indivíduos em questão, se bem que suas principais tendências receptivas e produtivas devam necessariamente passar a fazer parte, de um modo orgânico, da nova personalidade (do autor da obra comum).

Na ciência, quando há um trabalho de colaboração de mais de um ou de vários indivíduos, o momento que unifica é a própria realidade objetiva, existente com independência da consciência dos sujeitos singulares, sua aproximação será o mais real, o mais adequada possível; esse resultado desantropomorfizador é que determina o modo de união das diversas personalidades. Na arte, também é igualmente

necessária uma generalização que corresponda à sua essência concreta, mas que vá além da subjetividade particular imediata; “uma tal generalização resulta, por um lado, do que nós chamamos específica forma fenomênica da particularidade, como meio organizador de uma dada obra de arte”, ou seja, essa generalização, repetindo, “é uma elevação acima da subjetividade imediata como abstrata singularidade ou particularidade, mas ao mesmo tempo é também algo ainda subjetivo, pessoal” (LUKÁCS, 1968, p. 195).

Mesmo que hoje várias correntes irracionistas defendam que o artista recebe de algum lugar divino suas inspirações, é nítido para a estética materialista que o mais importante são os traços inevitavelmente reveladores referentes ao surgimento da individualidade da arte; o que ocorre no processo de criação é uma transformação da subjetividade imediata. Evidente que há infinitas variantes nessas manifestações subjetivas individuais que necessitam ser melhores estudadas pela psicologia. Essencialmente, trata-se da real contradição entre a personalidade artística que tem importância para a estética e a personalidade artística imediatamente particular-individual. Tal contradição guarda sua dialética própria ao ponto de elevar a subjetividade do criador artístico por acima do nível que ela ocupa normalmente na realidade cotidiana. Diferentemente das teorias da decadência, que valorizam apenas a particularidade pessoal do criador, essa contradição dialética é o que garante o surgimento da individualidade sem par das obras¹⁹. Como complemento de suas argumentações, Lukács (1968, p. 199) aponta ser necessário verificar, ainda, que as

qualidades humanas existentes na particularidade pessoal, como a rapidez da percepção, a fina sensibilidade em face das impressões, a fantasia, etc., são a base de toda aptidão artística;

¹⁹Lukács (1968, p. 200) entende que apenas uma concepção materialista da vida humana permite tratar adequadamente essa dialética interna. Para essa compreensão, ele toma como base as reflexões do filósofo Espinoza segundo a qual: “Um sentimento não pode ser contrariado ou supresso senão por um sentimento contrário e mais forte do que o sentimento a contrariar”.

e se, no curso do trabalho, mesmo esta pode e deve ser aperfeiçoada até atingir altitudes originalmente insuspeitadas, isto em nada altera o fato de que estamos aqui em face daquelas qualidades que são inseparavelmente ligadas à particularidade individual, à imediata incomensurabilidade de cada personalidade. Elas não formam por si sós a aptidão, mas constituem sua base fisiológico-psicológica indispensável.

Para o filósofo, ainda que a base de análise seja a recém-indicada, é bem mais complexa a questão referente ao que ele chama de personalidade esteticamente importante do criador. Para essa nova questão, antes de mais nada, é necessário observar que a particularidade individual agora tratada não é limitada, de modo algum, à sensibilidade descrita acima. Essa nova particularidade abarca, ao contrário da anteriormente tratada, “tôdas as reações do homem diante dos fenômenos da vida em sua espontaneidade imediata, o que naturalmente não exclui nem o seu caráter adquirido nem o seu ser objeto da consciência” (LUKÁCS, 1968, p. 200). Neste caso, há que se destacar o importante papel desempenhado pelas convicções de um determinado homem: preconceitos, concepção do mundo, etc. Aqui já se torna visível a viva contradição dialética entre os dois tipos de personalidade. Esses dois estratos da personalidade do criador, durante o processo de sua reprodução artística, entram incessantemente em oposição perante o processo do reflexo da realidade.

Há de se observar que até este ponto não existe ainda qualquer especificidade relativa ao reflexo estético, visto que é própria da vida cotidiana de qualquer homem a existência de tais conflitos. A criação artística, entretanto, caracteriza-se pelo fato de que o resultado que se fixa e ganha forma na obra possa se contrapor aos preconceitos, ou até mesmo à concepção do mundo do artista. A este nível já superior da obra, ela recebe uma certa forma estética que, ao mesmo tempo, ocupa um lugar próprio que não dá espaço “a um progresso correspondente na personalidade privada particular-individual do artista” (LUKÁCS, 1968, p. 201).

Para melhor ilustrar suas argumentações, o esteta diz que Balzac, embora fosse alinhado a perspectiva da classe burguesa, era levado, nos seus romances, a contrariar suas

tendências pessoais. O caso de Balzac e tantos outros brilhantes artistas “serve para que o filósofo sublinhe que se trata da elevação da personalidade criadora da singularidade individual particular à particularidade, à *sua própria particularidade*” (LUKÁCS, 1968, p. 201). O que ocorre de fato no interior dessa dialética é que a sensibilidade do espírito observador, a fantasia que se manifesta espontaneamente, entre outros fatores, permitem ao criador se deparar com situações cuja própria lógica interna, ao entrar em conflito com os preconceitos de sua personalidade particular, leva a superá-los; o alcance da arte que se produz depende, em larga medida, do resultado desse conflito. Isso quer dizer que ao conservar a vida própria das figuras artísticas, na lógica interna de suas situações, com frequência, encontra-se a marca que distingue a autêntica capacidade do criador. Ao contrário, quando o artista opera alguma intervenção que pensa ser exitosa na vida própria da obra, deformando seu original aparecimento, na maioria das vezes, verifica-se que essa operação encontra tão somente o fracasso do resultado artístico.

Na elevação dialética da vida sobre a personalidade particular, portanto, reside o êxito da autêntica arte. Disso podemos compreender não ser necessário recorrer à mística da inspiração, como faz o irracionalismo idealista burguês em decadência para se apreender a conexão entre arte e sociedade. Inicialmente, como deveria parecer óbvio, tal conexão somente é percebida pelo artista espontaneamente; é da elaboração que o artista opera sobre sua obra, de onde brota a viva contradição dialética acima citada. Um outro ponto que determina os méritos ou deméritos do criador é sua capacidade de reconhecer, ou ao menos pressentir, que no seu processo de criação descobriu algo qualitativamente diverso, elementos tão universais que ultrapassam suas iniciais observações e impressões, conseguidas a partir de sua particularidade individual cotidiana.

Sobre tais objetos, o criador aprende a conhecer a si mesmo, às suas mais autênticas simpatias e antipatias sociais, melhor do que o fizera em sua vida cotidiana repleta de preconceitos e limitada por idéias fixas; olhando para eles, plasmando-os,

deixando que eles sigam seu caminho, o criador se eleva como artista acima de sua costumeira individualidade. As correções efetuadas no eu criador e na obra – correções produzidas pelo “triunfo do realismo” – indicam, portanto, o caminho que conduz do falso particular, das universalidades decorrentes de preconceitos superficiais, à justa particularidade artística. Neste processo, renuncia-se à imediaticidade originária da vida cotidiana; mas a universalização na particularidade não a destrói: pelo contrário, ela gera uma nova imediaticidade num nível mais elevado. Assim, a obra se torna um “mundo” próprio, não apenas para quem dela se aproxima, mas também para o seu criador: ele a cria, mas ela o ajuda a elevar-se a uma altitude de subjetividade estético-social, à altitude desta particularidade, única a permitir a sua realização artística (LUKÁCS, 1968, p. 202-203).

Esse debate exige a necessidade de discutir-se a questão da originalidade artística em relação ao reflexo estético da realidade. Neste aspecto, também podemos dizer que a teoria da arte anda atrasada em relação à produção de seus artistas. Young, por exemplo, segundo entende o filósofo de Budapeste, afirma que a originalidade se manifesta quando o artista imita a natureza; em outros artistas, essa imitação é uma simples cópia. Já para Kant, a originalidade é a primeira qualidade do gênio. Lukács compreende que Kant é bem superior a alguns filósofos, pois reconhece que há um certo perigo da concepção da “originalidade absurda” e coloca para o gênio a “exigência da exemplaridade”. Assim, para Kant, “o gênio torna-se o autor de uma produção que ele deve a seu gênio, não sabendo ele mesmo de onde lhe vem as idéias e não dependendo dele concebê-las à vontade ou segundo um plano, nem podendo comunicá-las a outros em preceitos que os colocassem em condições de produzir obras semelhantes” (KANT, apud LUKÁCS, 1968, p. 204)²⁰.

Segundo o esteta húngaro, Hegel é quem consegue avanços em relação a Yong e Kant. Utilizando as palavras de Hegel, escreve Lukács (1968, p. 205-206): “o mau quadro é aquele no qual o artista mostra a si mesmo; a originalidade consiste em produzir algo inteiramente universal”. Portanto, em Hegel, Lukács infere que a originalidade se identifica com

²⁰Ver Kant (1995).

a verdadeira objetividade; a originalidade, com efeito, precisa unir estreitamente a subjetividade e a objetividade do que está sendo representado. Tanto sujeito quanto objeto precisam conservar sua identidade com relação ao outro. Se, por um lado, essa originalidade é constituída pela interioridade profunda de seu criador, de outro, ela apenas fornece a natureza do seu objeto. Da dialética hegeliana entende-se, então, que a peculiaridade da coisa representada decorre de si mesma do mesmo tempo que advém, também, da subjetividade que a produz.

Não se pode desprezar a importância da historicidade da arte ao se tratar a questão da originalidade. No centro da criação artística deve estar presente o momento da transformação do velho no novo, os câmbios sociais e das relações recíprocas entre os homens. Nas palavras de Lukács (1968, p. 207), originalidade artística deve ser “entendida como um voltar-se para a própria natureza e não para o que a arte produziu no passado no que diz respeito ao conteúdo e à forma”, uma vez que aqui se manifesta com precisão a “importância que tem a descoberta e a determinação imediata do que de novo é produzido pelo desenvolvimento histórico-social”. Deve-se considerar original aquele artista que capta com justeza o conteúdo, a direção e a proporção, o que aparece de substancialmente novo em sua época e, com isso, elabora uma nova e original forma orgânica que se ajusta a esse também novo conteúdo.

Pela importância que há entre o conceito de originalidade e a questão central da estética – a particularidade –, há a exigência, para um melhor desenrolar da exposição, que se debata a polêmica questão do partidarismo. Isto é, a tomada de posição do artista em relação à realidade que ele refigura. Para se empreender essa problemática é preciso atentar para dois extremos contrapostos, mas que se encontram em seus modos falseados de analisar a temática. Uma delas é a teoria do desinteresse de Kant que, embora tenha validade em outros contextos, para o problema aqui tratado reforça o preconceito burguês que defende ser o artista um criador apertado, suspenso por sobre as lutas e contradições do

cotidiano. A outra posição se refere às atitudes existentes dentro do marxismo de acreditar ser o partidarismo um privilégio do realismo socialista; ambas posições podem ser enfrentadas se se responde a seguinte questão: que significa, então, o partidarismo? Para que o debate seja claro, Lukács recorta que sua análise considera exclusivamente a tomada de posição do criador em relação ao mundo que se quer representar, que, por sua vez, deve seguir o posicionamento de como tal mundo ganha forma na obra de arte por intermédio dos meios utilizados pelo artista. Lukács (1968, p. 209) adverte, contudo, “que o modo pelo qual o próprio artista imagina esta sua atitude em face da realidade é uma questão biográfica, não estética”.

Tomando-se como partida apenas as ciências da natureza, pode-se dizer que “os conflitos em torno da teoria de Copérnico, que provocaram entre outras coisas a condenação à fogueira de Giordano Bruno, o processo da inquisição contra Galileu, etc,” tem por objeto, substancialmente, o antagonismo entre o feudalismo – moribundo – e a burguesia – ascendente; ou seja, as “manifestações da luta pela conservação ou pela destruição da superestrutura feudal”. Por esse motivo, como entende Lukács (1968, p. 210), pode-se sintetizar “com razão que tais disputas pertencem à superestrutura, ao passo que a teoria de Copérnico não pertence a ela”. Já no que se refere ao debate do partidarismo nas chamadas ciências da sociedade, com apoio em Lênin, o esteta lembra que neste campo as lutas de classes têm muito maior peso ideológico.

Com esses pontos clareados, é importante esclarecer que o caráter do partidarismo no reflexo estético da realidade tem, por um lado, que tratar da reprodução o mais fiel possível da realidade concretamente objetiva e, por outro, criar uma representação, mediante imagens sensíveis, de

um particular que compreende em si e supera em si tanto sua universalidade quanto sua singularidade, cujas características formais não pretendem uma aplicação universal no sentido da ciência, mas tendem a fixar universalmente uma experiência que assumiu a forma dêste determinado conteúdo (LUKÁCS, 1968, p. 211).

Dessa diferenciação se esclarece, ainda mais, o que entendemos sobre originalidade; voltando, portanto, a esta questão, Lukács (1968, p. 211) recorda que

a originalidade consiste em captar os traços decisivos na luta entre o velho e o novo no sublinhar artisticamente os momentos específicos do novo através de uma forma orientada para reproduzir e expressar precisamente este particular novo.

Disso conclui-se que a realidade plasmada pela reflexão artística, desde seu primeiro momento, implica uma tomada de posição do criador em relação às lutas histórico-sociais do presente, em que se realiza a cotidianidade do artista. Sem esse partidarismo, seria impossível para o criador eleger, como objeto da transformação artística, com o particular característico de cada caso, exatamente este e nenhum outro momento qualquer da vida cotidiana. Mesmo que a teoria da arte, que se expressa através das tendências naturalistas e impressionistas dos séculos XIX e XX, conceba a produção da realidade refletida artisticamente como um mero fragmento, geralmente, casual que rebaixa o reflexo artístico a uma simples imitação e acaba por reduzir a dialética recém-tratada a uma simples fotocópia da realidade, em nada altera o fato básico de sair do cotidiano a matriz da reflexão artística.

Não obstante a esse reconhecimento, para melhor problematizar a questão, Lukács (1968, p. 212-213) propõe a seguinte pergunta:

mas o que devemos pensar de artista que estão honesta e profundamente convencidos de se limitarem a reproduzir a realidade, de deixarem a fantasia correr livremente, de expressarem puramente a sua personalidade, etc., sem pretenderem tomar posição, negativa ou positiva, com relação à sua matéria?

A resposta do filósofo merece estar em destaque: **“se a obra deles é verdadeiramente artística, eles são vítimas de uma ilusão”** (LUKÁCS, 1968, p. 213, negritos nossos).

A relação forma-conteúdo na arte é o elemento que consegue demonstrar essa ilusão.

Na classe de reflexo produzido na arte, os conceitos, as ideias, as concepções do mundo, etc.,

concretamente universais, aparecem sempre superados na

particularidade; isto é, o objeto da transformação artística não é o conceito puramente em si, não pode ser o conceito em sua forma pura e imediata verdade objetiva, mas o modo pelo qual êle se torna fato concreto da vida em situações concretas de homens concretos, pelo qual êle se torna parte dos esforços e das lutas, das vitórias e das derrotas, das alegrias e das tristezas, como meio importante para tornar sensível o específico caráter humano, a particularidade típica de homens e situações humanas (LUKÁCS, 1968, p. 214).

A arte não pode se contentar em representar apenas as singularidades, pois sempre terá que buscar as totalidades. Ela não deve, com risco de fracassar, satisfazer-se em refigurar os homens somente em suas aspirações, em suas processões, em suas aversões, entre outros fatores. O reflexo artístico precisa orientar-se segundo as representações dos destinos de suas tomadas de posição em relação ao seu ambiente histórico-social determinado. Para apresentar um exemplo e um contraexemplo que reforcem suas argumentações, Lukács (1968, p. 214) diz que

de fato, além da emocionalidade partidária sempre necessária (e da qual já falamos), a vida mental do homem, para não nos referirmos à atividade volitiva que é extremamente conexa a ela, é sempre ligada a uma posição afirmativa ou negativa, tanto em relação com as individualidades que movimentam diretamente a vida quanto em relação como grandes problemas da vida que nelas se manifestam. Este fato, tomado apenas em si, porém, conduziria somente à conclusão de que sem a sua essencial tomada de posição em face das questões importantes de sua vida, as figuras singulares das obras de arte – bem como os homens em geral – não seriam artisticamente concebíveis e, portanto, tampouco representáveis.

De modo geral, todo artista, quando toma como matéria os destinos humanos, toma posição em relação a tais destinos; frequentemente, esse partidarismo se dá em dois principais aspectos. Primeiro: quando se processa o sucesso ou o fracasso de determinados propósitos e esforços humanos, aí já se expressa a crítica do artista ou de sua obra; quando um êxito ou um insucesso aparecem refigurados como dramáticos, trágicos, cômicos, dignificantes ou humilhantes, revela-se, inevitavelmente, o partidarismo da obra. Segundo: os problemas da vida cotidiana dos homens, suas aspirações, triunfos, derrotas, etc., quando adquirem autêntica forma

artística, carregam, impreterivelmente, a tomada de posição da obra²¹.

Com o problema do partidarismo sob essa iluminação, já se pode melhor realinhar a questão da originalidade em relação ao par dialético forma-conteúdo. Lembra Lukács (1968, p. 216) “que a essência da originalidade é o conhecimento justo, e representado de um modo artisticamente justo, do que é nôvo na história da sociedade”. Entretanto, as obras autenticamente originais são aquelas onde seu conteúdo carrega as posições justas em relação aos grandes problemas de sua época, em face do que é novo manifestado neles, sendo representado, ao mesmo tempo, através de uma forma que corresponda a tal conteúdo idealmente pensando que, por sua vez, seja capaz de expressá-lo adequadamente.

3.3 Dialética essência-aparência: a medida para a relação forma-conteúdo em estética

Com uma melhor iluminação acerca da problemática forma-conteúdo, pode-se adentrar com melhores elementos ao debate do outro par dialético basilar para a estética: essência-fenômeno. Contudo, com base na constatação de que a vida reproduz o velho e produz sempre o novo, que a luta entre estes dois polos penetra em todas as esferas da vida, Lukács adverte o seguinte: só se pode aduzir, com segurança, que o critério encontrado expõe apenas, de um modo geral, uma exigência para que todo conteúdo conformado na obra seja justo. Por causa exatamente dessa mesma generalidade, tal exigência não pode, ainda, fornecer uma real unidade da medida do par forma-conteúdo para o campo estético. Para

21Para exemplificar este segundo caso, o esteta se utiliza da expressão latina *victrix causa diis placuit, sed victa Catoni* (a causa vencedora agradou aos deuses, mas a vencida a Catão), empregada por Catão a Pompeu para expressar apoio a este diante de sua causa perdida em uma disputa contra o imperador César. Os mais eruditos utilizam tal expressão para expressar apoio a uma boa causa, embora vencida.

que se chegue a uma medida com melhor concreticidade é necessário examinar, mesmo que em seus marcos mais gerais, o par dialético essência-fenômeno.

Para iniciar o estudo da problemática aqui anunciada, o esteta parte da clássica formulação de Marx (1996), segundo a qual se houvesse coincidência direta entre a essência das coisas e a sua forma fenomênica, a ciência seria desnecessária. Com esse axioma como pressuposto, mais uma vez vai ser a aproximação e o distanciamento entre o reflexo artístico e o científico, o modelo para se tratar a problemática. No caso da arte, a superação da singularidade da forma fenomênica indica apenas o ponto de partida, a separação entre essência e fenômeno, ou seja, a conquista do que é essencial, do que está por trás da forma fenomênica, ao passo que o reflexo científico tem, por sua natureza, que permanecer com a separação nítida entre essência e fenômeno; já no reflexo artístico, pode-se dizer que ocorre uma superação em sentido literal ao que apregoava Hegel. Isto é, ao mesmo tempo em que é uma destruição é, também, uma conservação e ainda uma superação a um nível superior. Nesse ponto, continua Lukács (1968, p. 221), foi Goethe que formulou, com clareza pela primeira vez, esta peculiaridade do reflexo estético, uma vez que, segundo o poeta alemão, “existe um empirismo sensível que se identifica intimamente com o objeto e torna-se, portanto, autêntica e verdadeira teoria”. Para que possa deixar mais clara que a generalização artística e a científica seguem caminhos diversos e, assim, comprovar que a arte, em relação à ciência, revela-se mais próxima da vida, Lukács (1968, p. 221) escreve o seguinte:

Na questão decisiva da relação entre fenômeno e essência, a especificidade da arte se manifesta no fato de que a essência se dissolve completamente no fenômeno, e na obra de arte jamais ela pode assumir uma forma autônoma, separada do fenômeno, ao passo que na ciência ela pode estar separada dele – conceitualmente – e as íntimas ligações lógicas, metodológicas e objetivas entre uma e outra não devem suprimir esta separação conceitual.

A ciência quando retorna ao fenômeno depois de ter-lhe extraído a essência, confirma-lhe, do ponto de vista conceitual,

a realidade objetiva. Já no caso do reflexo artístico, o que é específico é sua capacidade de representar a relação recíproca entre fenômenos. Essa representação, no entanto, faz surgir diante da vida humana um mundo que aparenta ser composto apenas pelo fenômeno. Não obstante, ao representar aquela reciprocidade, a faz de tal modo que não permite a tais fenômenos perderem sua forma fenomênica, seu caráter de “superfície fugidia”. É precisamente sobre a intensificação sensível nos momentos de movimento e de imobilidade que aparece a essencialidade imanente ao fenômeno. Com efeito: “a particularidade, que como centro do reflexo artístico, como momento da síntese de universalidade e singularidade supera estas em si, determina a forma específica de generalização do mundo fenomênico imediato, a qual conserva suas formas fenomênicas mas as torna transparentes, propícias à ininterrupta revelação da essência” (LUKÁCS, 1968, p. 223).

Em resumo, no caso da arte, seu reflexo não pode se contentar em simplesmente descobrir as leis gerais que se revelam no surgimento do novo, tampouco constatar novos fenômenos descrevendo-os como problemas; isso é função do reflexo que atua nas ciências. O reflexo artístico precisa representar destinos particulares de seres humanos particulares, refletir situações e eventos do mundo objetivo onde vivem tais homens, de modo que tais representações possam servir de mediação para as relações entre os homens e entre estes e a sociedade. Essas mediações devem, por sua vez, possibilitar a transformação dos indivíduos humanos e de suas relações – essa constatação põe sobre a problemática da originalidade artística uma nova luz. Como foi anteriormente estabelecido, a arte original é aquela que, em primeiro plano, descobre e revela o novo, toma posição a favor do que é novo em sua luta contra o perecível. Com o esclarecimento possibilitado pelas atuais considerações sobre a dialética essência-fenômeno, torna-se agora possível avançar ainda mais sobre o problema da originalidade artística; isto é, de acordo com o caráter específico do reflexo estético, uma arte original precisa, também, captar com precisão a essência do fenômeno que é novo.

Para avançar ainda mais, no entanto, é preciso se investigar a relação existente entre duração e transitoriedade. Como exige a exposição, para que isso seja possível, é necessário responder a seguinte pergunta: o que é o novo? Com apoio de Lênin, Lukács (1968, p. 229) responde o seguinte: o novo “é um fenômeno histórico global, uma transformação que abraça e penetra a totalidade da vida social”. Há artistas que não enfrentam adequadamente a luta entre o caduco e o que emerge inevitavelmente das contradições sociais. Esses artistas abrem mão da verdadeira universalidade do novo, da oposição entre o que já não pode ser mais e o que quer vir a ser. Nesse caso, suas obras acabam por empalidecer a luta entre esses contrários e, conseqüentemente, nascem mortas ou, no melhor dos casos, apenas podem dar visibilidade ao decadente. Com os artistas realmente notáveis, ocorre o contrário; eles concebem o novo sempre como fenômeno universal, como uma potência realmente ativa na vida social: “a dissolução dos velhos estratos já dominantes ou ainda dominantes aparece no justo nível de sua desagregação interna, ao passo que o novo é representado na forma desenvolvida ou puramente embrionária que ele possui efetivamente no momento do desenvolvimento que é figurado” (LUKÁCS, 1968, p. 230). Para o esteta de Budapeste, Górkí, Cholókhov e Balzac servem de modelo da vitória do novo no embate contra o pálido.

Sobre a base da importância da autêntica arte necessariamente refigurar a luta entre o velho e o novo, importante destacar, mais uma vez, que a forma artística, como forma de um conteúdo específico, precisa dar forma a algo real e essencialmente novo, uma vez que somente poderá ser criada sobre um conteúdo substancialmente novo. Para estudar os critérios desse conteúdo autêntico e significativo é necessário se analisar a questão da sobrevivência ou transitoriedade das obras de arte, debate que é de grande importância para a história da eficácia da arte.

Para o caso da eficácia artística, mais outra vez, para que o problema seja analisado com segurança metodológica, vale os contrastes e semelhanças entre os reflexos científicos e

artísticos da realidade. Nos dois casos, pode-se dizer que sobrevive somente o que carrega importância para o presente. No primeiro tipo de reflexo, qualquer conhecimento falso ou imperfeito será sempre substituído por outro mais correto. No campo da arte, ao contrário, nunca há a necessidade da troca de um produto por outro. Para a eficácia de determinada obra, não tem importância o fato de que esta complicada harmonia de conteúdo e forma seja ou não realizada, também, em outras obras, que esta ou aquela obra realize tal harmonia em maior ou menor medida; ou seja, uma obra não tem necessariamente que negar a outra para existir em sua eficácia. Na ciência, há a exigência de uma nova forma de conhecimento negar a incompletude da anterior para, assim, avançar em direção à realidade objetiva.

Sobre a questão de amadurecimento ao longo do tempo das obras de arte, Lukács (1968, p. 234) diz que “tôda obra é reflexo artístico de um processo do qual se revela com clareza tanto a proveniência quanto a destinação, no qual o desenvolvimento dos homens, a evolução de seus destinos, sua valorização artística na obra fornecem os princípios últimos da composição, da forma”. Mesmo que na realidade histórico-social as obras de arte envelheçam através de um processo inteiramente diverso, é seguro argumentar que a elevação do mundo cotidiano a uma esfera autônoma é pura aparência, visto que ela é o verdadeiro pressuposto para o retorno da arte à vida, para sua ativa eficácia na realidade social. Com efeito, “apenas de uma forma elaborada sôbre essa base podem as obras de arte extrair a sua apaixonante eficácia” (LUKÁCS, 1968, p. 235).

Utilizando o exemplo refletido por Sófocles, o esteta magiar fala que a vitória de Crete sobre Antígona expressa profundamente o drama humano. A justeza dessa tragédia reside no fato de seu conteúdo representar convincentemente a inevitável derrota de Antígona. Essa representação ressalta com energia o direito social do que é novo; ela mostra na figura da mulher, mediante um *pathos* apaixonante, quais foram os valores morais que aquela sociedade vai perdendo. Ademais, a humanidade que há na superioridade moral da

mulher sobre o político garante a profundeza duradoura desta tragédia impedindo que ela envelheça. A tomada de posição de Cervantes na luta entre o feudalismo terminal e a proposta burguesa em ascensão, representada na comicidade de Don Quixote, também serve de exemplo do registro da luta entre o velho e o novo através do reflexo estético. As obras de arte, portanto, conforme sintetiza Lukács (1968, p. 239), “envelhecem de acordo com a justeza, com a justa proporcionalidade, com a qual é vista a essência histórico-social da luta entre o velho e o novo”.

Seguindo com os contrastes e semelhanças entre os dois tipos de reflexo da realidade, agora é preciso debater a individualidade da obra em relação à particularidade. Essa individualidade é em si mesma concluída, repousa sobre suas próprias recriações, sendo em si autônoma; ela age imediatamente apenas sobre si mesma. O julgamento de qualquer obra deve ser tomado levando em consideração a profundidade, a justeza, a compreensividade, a riqueza, a ordem, entre outros fatores com os quais a obra reflete a realidade. Disso importa destacar que, ao se julgar uma obra, deve-se buscar sua real individualidade e como ela dialoga com a particularidade. Conforme entendia Tchernichévski, na interpretação de Lukács, é a própria obra quem explica e julga o que reproduz; isso já é suficiente para contradizer todo julgamento da arte que parta do confronto puramente mecânico e naturalista, que simplifique a relação entre arte e realidade social.

A correspondência entre a vida e a arte é uma correspondência entre totalidades (relativas). Há no julgamento da arte – pelo menos deve haver – o reconhecimento do fato pelo qual a obra não consegue atingir a realidade, mas, ao mesmo tempo, a supera. Essa viva contradição dialética é presente em toda grande arte. Para Lukács (1968, p. 249), essa viva e fecunda contradição apenas poderá nascer na esfera da particularidade, pois: “a individualidade da obra de arte pertence à particularidade; sua generalização artística eleva toda singularidade à particularidade, representa através de símbolos na

particularidade tudo o que é universal”.

A individualidade da obra diferencia-se das demais formas de reflexo da realidade, visto que na arte se refigura uma realidade em si concluída; isto é, diante da obra, o receptor sempre sabe que ela é uma criação humana. Enquanto que na ciência, que reflete seus objetos de forma completamente desantropomórfica, independentemente da consciência, o que permite uma comparação entre proporções já demonstradas, na individualidade da obra, por seu turno, tal processo é contraposto. Embora a arte surja e aja como realidade, como algo que aparece independente da consciência, essa independência deve ser mediatizada. Os desejos, simpatias, esperanças, entre outras aspirações humanas, intensificadas pela refiguração artística, são impotentes perante a arte mais ainda do que perante a própria realidade. Podemos intervir, a partir desses sentimentos, na vida, mas como a obra é completa em si, jamais poderemos modificá-la.

Tal realidade é independente da consciência humana, não obstante, a partir de uma consciência criada exclusivamente pela forma artística e não pela realidade mesma. As formas representadas esteticamente ou são definitivas, ou não possuem existência alguma. Um enunciado feito pela ciência que venha a ser suspeito de dúvidas e correções pode ser perfeitamente refutado e corrigido. Na arte, torna-se impossível qualquer tipo de refutação ou correção²². Destarte, como infere Lukács (1968, p. 252), quando se considera a realidade refigurada pela forma artística em sua unidade dialética com esta refiguração do real, “como reflexo específico da realidade, aparece claramente a unidade contraditória entre a plena autonomia das obras de arte e sua gênese e eficácia socialmente determinadas”²³.

22Para distinção entre arte e religião o esteta utiliza-se da argumentação feuerbachiana que, por sua importância, é repetida na grande *Estética*: “a arte apresenta suas criações apenas como aquilo que são, isto é, como criações da arte; ao passo que a religião apresenta seus seres imaginários como seres reais” (FEUERBACH, apud LUKÁCS, 1968, p. 251).

23Mesmo que as análises estéticas posteriores, sobretudo a da decadência,

A individualidade da obra de arte que, como já sabemos, processa-se na unidade de uma forma para um conteúdo determinado, apresentando tal unidade de um modo que esta união não possa mais ser superável. A conversão de um momento no outro orienta-se, como constata Lukács (1968, p. 254-255), no sentido de “aprofundar e fixar a unidade orgânica indissolúvel de conteúdo e forma, ao mesmo tempo como processo infinito e como unidade completa”. A citação a seguir, embora longa, é imprescindível para que possamos compreender, com mais elementos, que a unidade orgânica entre singularidade sensível e universalidade racional, na nova imediaticidade captada na obra, é, precisamente, a atmosfera da particularidade como especificidade da estética. Ademais, o trecho a seguir, até este momento da exposição, é onde melhor e com mais profundidade Lukács (1968, p. 255) sintetiza a relação particular, universal e singular mediante a problemática do par dialético forma-conteúdo.

O fato de que isso ocorra sob o domínio da categoria da particularidade tem um duplo valor, do ponto de vista do conteúdo e do da forma. Sob ambos os aspectos, toda singularidade, bem como universalidade, é superada na particularidade. Do ponto de vista do conteúdo, isto significa que a singularidade perca seu caráter fugidio, meramente superficial, casual, mas que toda singularidade não só conserva, como intensifica, sua forma fenomênica isolada, que sua imediaticidade sensível transforma-se numa sensibilidade imediatamente significativa, que sua aparência autônoma se reforça em sua sensibilidade imediata, mas ao mesmo tempo é unida às outras singularidades por uma indissolúvel espiritual-sensível. A universalidade, por sua vez, perde sua imediaticidade conceitual. Ela aparece como potência, que se expressa em homens singulares como concepção de mundo que determina suas ações, em suas relações, que refletem suas conexões sociais, como força objetiva das condições histórico-sociais: do ponto de vista conceitual, portanto, ela se expressa indiretamente; êste caminho conceitualmente indireto torna-se

tenham desprezado este fato, desde Aristóteles essa unidade indissolúvel que conecta a perfeição estética à importância social da arte é o elemento indispensável para se compreender e julgar a individualidade da obra; sem essa conexão, o filósofo grego não poderia ter compreendido a importância, por exemplo, da catarse para a estética.

precisamente, do ponto de vista estético, direto: êle indica o predomínio da nova imediaticidade em fetiche.

A arte, como disse Violeta Parra antes dos eventos finais que a levou ao suicídio²⁴, não consegue dar conta de toda a vida, mesmo que sua infinitude extensiva não tenha limites. O reflexo artístico apenas consegue representar uma parte da realidade histórico-socialmente determinada no espaço e no tempo em que é criada, mas refigura, de tal modo, que sua aspiração consegue ser uma totalidade em si concluída, um mundo humano. Na arte, o voltar-se para a infinitude intensiva não é somente uma tendência entre outras, é a que predomina, é a que condiciona a reprodução estética dos objetos em sua decisiva medida. A particularidade, também neste ponto, é decisiva, visto que o “ser-determinado-pelo-particular no reflexo estético, implica também a tendência a jamais se destacar da imediaticidade sensível – sempre condicionada segundo gêneros – da forma fenomênica” (LUKÁCS, 1968, p. 257).

Assim, surge na obra de arte aquele mundo propriamente humano; um mundo particular, como escreve Lukács, no sentido literal do termo, ou seja, uma individualidade da obra. Em outras palavras, há a homogeneidade de um mundo originalmente heterogêneo que faz emergir na obra, sob todos os aspectos, o mundo próprio que tem evidência imediata e que possui suas leis específicas. Em uma expressão: **um mundo para chamar de seu**. Esse ser próprio, com suas leis específicas, atribui ao particular um duplo caráter: se, por um lado, há a criação de um mundo propriamente humano em si concluído; por outro, como o caráter da obra age sobre o criador, sobre sua personalidade criadora, modificando-a, do mesmo modo, quando atinge a verdadeira eficácia, ela influencia o receptor, transformando-o.

Sobre a individualidade da obra em relação à particularidade, importa destacar que aquela somente se torna real, precisamente, porque a individualidade – que é

24 Ver diálogo entre a cantora e sua filha nas cenas finais do filme biográfico *Violeta se fue a los cielos* (2001).

inseparável do indivíduo, do suprapessoal – é, ao mesmo tempo, particularidade. Isso quer dizer que o conteúdo refletido na obra e sua forma evocadora devem constituir uma indissolúvel unidade orgânica. Esses dois momentos apenas podem ser separados em uma análise teórica e, mesmo assim, de modo relativo. De fato, na obra, funcionam em simultaneidade: o conteúdo espiritual e a forma que o evoca. “Esta é vazia, meramente formal, é um mero 'estado de espírito', se não for intimamente entrelaçada com aquê. Aquê é frio, não artístico, se não for coincidir com esta”, arremata Lukács (1968, p. 260).

Resta, agora, discutir o típico nos problemas de conteúdo. Para iniciar, importa dizer que o conteúdo precisa conservar, fixando e aprofundando a imediaticidade sensível das formas fenomênicas; deve, ainda, renunciar *a priori* a probabilidade de reproduzir a infinitude extensiva do mundo. O conteúdo deve atingir sua força de convicção exclusivamente a partir da evocação que conforma a realidade a ser reproduzida; ele precisa dirigir seu sentido universalizante na intenção de elevar a singularidade através da particularidade. Com base nas investigações até aqui apresentadas, e com este entendimento claro, o esteta acredita que será possível encontrar o fenômeno do típico como encarnação artística concreta da particularidade. Como nos casos anteriormente tratados, considerando que esse fenômeno é uma expressão da vida cotidiana, torna-se também uma categoria da ciência, contudo não nas mesmas proporções que na arte; decerto que vai haver distinções entre o típico nas ciências exatas e nas que analisam a sociedade. Nessas últimas, cujas ações e relações humanas fornecem o substrato do conhecimento, a tipificação pode, dependendo do caso e da profundidade do exame, atingir relativa – mas sempre relativa – autonomia paralela às leis universais.

O típico é entendido por Lukács (1968, p. 262) como “o compêndio concentrado daquelas qualidades que – por uma necessidade objetiva – derivam de uma posição concreta determinada na sociedade, sobretudo no processo de produção”. No entanto, a arte não pode se contentar em

apenas destacar o típico; toda tipificação artística necessita, simultaneamente, articular-se a um sistema concreto de ações em movimento, de relações entre os diversos momentos singulares, que possa alinhar tanto as relações quanto as figuras singulares que expressam o tipo. Quando isso é operado no conjunto da obra de forma equilibrada, nasce a tipicidade de ordem superior, isto é, dar-se-á a luta viva do aspecto de uma etapa típica do desenvolvimento da sociabilidade: essência, destino, perspectivas, entre outros elementos tipicamente existentes nas relações humanas. Tal tendência se apresenta já nas iniciais e espontâneas criações dos tipos, a exemplo do folclore e da mitologia.

Para Lukács (1968, p. 264),

a criação de grandes figuras típicas – como Hércules, Prometeu, Fausto, etc., ocorre simultaneamente à invenção daquelas situações concretas, daquelas ações, circunstâncias, amigos, inimigos, etc., concretos em cuja conexão a figura pode ser elevada a tipo.

Aduza-se, ademais, continua o filósofo, como vimos há pouco, que a criação de uma destas figuras típicas,

mesmo quando ela domina toda a obra (como frequentemente ocorre em Molière, por exemplo), é sempre apenas um meio para chegar ao fim artístico, que é o de representar a função deste tipo na ação recíproca de todos os contratipos que o contradizem como fenômeno típico de uma determinada etapa no desenvolvimento da humanidade (LUKÁCS, 1968, p. 264).

A base da composição, por isso, deve seguir uma dinâmica recíproca e tem que ser orientada por uma hierarquia de tipos entrecruzados que, ao mesmo tempo, podem se negar e se afirmar por semelhança relativa, por oposição absoluta ou pelos diversos matizes existentes entre estes extremos.

Depois desse percurso sobre a particularidade como especificidade da estética, a exposição está em condições de voltar o debate sobre o princípio lógico da não-contradição formulado por Aristóteles. Para o filósofo húngaro, não há dúvidas de que esse princípio não tem valor para o problema da arte, porém é preciso ficar atento para que, com isso, não se introduza no campo artístico o arbítrio subjetivista. O que mais importa não é apenas se verificar que nas obras

importantes há a convergência de conteúdo que expressa o típico. Como convergência é coisa óbvia na medida em que a arte reflete a realidade objetiva, o que é mais importante para nosso problema é que a arte precisa assinalar o aspecto particular existente na realidade e em seu desenvolvimento social. Com efeito, e para que não reste mais nenhuma dúvida, é nesta particularidade que reside a especificidade verdadeira do conteúdo de toda obra autenticamente artística. Como insiste Lukács (1968, p. 265), a justeza da definição do

típico como específica central encarnação da particularidade na arte, portanto, deve ser verificada em seu conteúdo de verdade objetiva, de tal modo que a verdade estética não seja concebida como uma simples cópia científica, nem que sua negação abstrata conduza a um relativismo estético.

No caso da ciência, as ponderações do filósofo grego são válidas para cada uma de suas proposições, se bem que no caso das ciências que se debruçam sobre a sociedade, há, como aduziu muito bem Lênin, uma complicadíssima mediação à conformação dessas leis. Para o revolucionário russo, não se pode negar a existência de tais leis na análise da sociedade; entretanto, na práxis, há uma tendência dialética à superação do contingente no necessário. Assim, como escreve Lukács (1968, p. 266), “tôda ciência deve tender a aprofundar a dialética de necessidade e contingência, a explicitá-la elásticamente, de modo a que, na prática, na ação guiada pela consciência, a contingência seja transformada em algo o mais possível inócuo. (Que se pense na aplicação do cálculo das probabilidades)”. Destarte, a arte representa a vida do mesmo modo como ela é realmente no cotidiano; em uma expressão: exatamente em sua estrutura real e em seu movimento dentro da realidade objetiva. Por isso, a justa representação não deve ser medida levando em consideração a correspondência entre detalhes da vida e detalhes da arte. A correspondência mais profunda, expressada no exemplo da hierarquia de tipos (visto acima), apenas pode ser a correspondência entre a unidade compositiva refigurada artisticamente e um conjunto de leis que se afirmam realmente na vida.

Portanto, o ser-concluída-em-si-mesma, em primeiro plano, é uma questão de conteúdo; é o que conforma a essência do

reflexo estético da realidade. Sobre esse ponto, podemos repetir que o reflexo artístico é mais próximo da vida, visto que a arte não pode pretender superar o contingente na necessidade, como ocorre no caso do reflexo científico. Aquele reflexo não tem, de nenhum modo, como superar inteiramente o contingente. Pode-se afirmar que, pelo contrário, a arte pretende mostrá-lo em sua intricação sensível com a necessidade, que se processa através de uma relação de reciprocidade manifestada, por sua vez, na própria vida cotidiana. No entanto, vale a pena insistir que cada elemento particular da vida, que é representada pela arte, não corresponde a nenhuma parte determinada da vida isoladamente, senão a uma totalidade particular dessa vida.

Disso se desprende, como aponta Lukács (1968, p. 268), que o “contingente na arte é uma determinação da particularidade representada”; de onde se infere que, por isso, se justifica a máxima de que a arte é mais próxima da vida que a ciência. “O contingente é artisticamente justificado se sustenta e ajuda este ordenamento; ao contrário, é um elemento de distúrbio se o prejudica e o torna confuso”, ou, para concluir, em última análise, “mesmo que o valor artístico de uma obra dependa, da boa ou má realização da elaboração formal, é necessário sublinhar que o conteúdo já deve ter caráter artístico” (LUKÁCS, 1968, p. 270).

Essas inferências permitem o enfrentamento da problemática do típico na forma que, por seu turno, possibilitará um enriquecimento ainda maior da questão da particularidade. Para isso, é preciso lembrar que, como em arte existe uma reciprocidade de conteúdo na forma e vice-versa, considerando que a prioridade recai sobre aquele e que esta apenas pode ser pensada como forma para um conteúdo específico, há agora a necessidade de se estudar o típico na forma. Para deixar claro que a forma decorre organicamente de um conteúdo determinado, temos que ter em conta que a função da forma é evocar experiências, consistindo no verdadeiro e decisivo princípio da arte. Já em relação ao conteúdo, cabe recordar que ele é um simples e preliminar trabalho de elaboração que, em si, ainda não tem valor

estético. Essa falta de autonomia que se apresenta no conteúdo não elimina dele, do trabalho artístico inicial sobre ele, cujas descobertas originam o nascimento orgânico de uma forma determinada, a necessidade de ser bem delimitado na fase pré-artística. Disso resulta uma aparente e gigantesca contradição: ao mesmo tempo em que a forma tem a enorme missão de refigurar o novo que brota das descobertas do conteúdo, é impedida de produzir algo radicalmente novo em face dessa relação orgânica de ter que dar forma a um específico conteúdo.

Para dissipar o aparente paradoxo, tem-se que apreciar, do ponto de vista do método, a lei da contradição dialética em geral, cuja certificação dada por Marx aponta que o movimento em que se realizam as antinomias, ao mesmo tempo, apresentam as soluções.

Não há como avançar sobre a problemática aqui plantada sem antes fazer a distinção entre o tipo e a média. Tanto na opção sobre o médio ou o típico, no que se refere ao conteúdo de seu caráter, não se trata da escolha se uma figura é média ou típica, pois mais importante para a arte autêntica é a caracterização da figura que se quer representar. Tal caracterização, quando levada a cabo pelas mãos dos artistas de real valor, frequentemente eleva um homem médio à altura do típico. Essa tipificação coloca a figura humana em situações cuja contraditoriedade de suas determinações aparece como uma manifestação jamais de um “equilíbrio” médio, porém como uma autêntica luta entre contrários. Somente a vacuidade dessa luta, sua queda no torpor, pode caracterizar, em definitivo, a refiguração humana como uma figura média; de fato, na vida humana, o tipo e a média existem em determinações opostas, diversas.

Essa oposição, contudo, não se resolve de modo metafísico. A forma da arte realmente grande, expressa, com precisão, esta verdade da vida. Do mesmo modo que o típico não é algo acabado, mas um tornar-se a ser; o médio também não é uma entidade rigidamente metafísica, mas sim um devir, um tornar-se em movimento que deve expressar o resultado da luta real entre determinações sociais ricas em contradições

sociais. A forma artística, portanto, “chega àquela 'infidelidade' em face dos fenômenos singulares, das singularidades e das exterioridades da realidade, tão-sòmente por causa de sua fidelidade apaixonada à realidade tomada em seu conjunto” (LUKÁCS, 1968, p. 275).

Com essas ponderações em tela, já se pode definir a forma em relação ao típico, o que permite um maior enriquecimento da definição de forma, que, por sua vez, apresenta-se em dois principais planos: no primeiro, “a forma artística empresta concreta concreticidade a um dado tipo”, já no segundo,

ela produz uma unidade evidente, não mais descartável dos traços que fazem das figuras singulares sêres plenamente caracterizados e daqueles nos quais se exprime a sua essência típica, cada traço típico contendo superadas em si determinações socialmente universais (LUKÁCS, 1968, p. 275).

Essas considerações deixam aberta a busca para se compreender como o elemento mais fundamental para o estético, sua peculiaridade, relaciona-se com a particularidade. Com efeito, o típico representa o mais alto nível de generalização, ou seja, a verdade da forma, ao tornar, com precisão evidente, esta particularidade concreta, revela-se nada mais que uma verdade da própria vida cotidiana; a máxima intensificação da verdade real do conteúdo refletido.

Para que fique mais claro, vejamos como se expressa a unidade evocadora: “a unidade orgânica indivisível do singular e do universal, sua superação (ou melhor, sua fusão) na nova síntese, na qual êles já não podem mais ser descobertos” é precisamente a síntese que denominamos de particularidade (LUKÁCS, 1968, p. 278). Através do típico e de como se processa sua hierarquização das figuras existentes em toda obra, de como se apresenta a reciprocidade entre os tipos e a média, de como a luta contraditória entre o caráter individual e os destinos humanos, chegamos ao fundamento ideal de cada composição.

Sòmente assim a hierarquia dos tipos, como fundamento ideal da composição, transforma-se numa composição verdadeiramente artística: ou seja, na evocação de um mundo particular no qual, por um lado, as figuras destinos e situações singulares possuem uma evidência sensível independente e

autônoma, enquanto, por outro, sua concreta totalidade se compõe num completo mundo particular no qual todos êstes momentos singulares têm apenas a função de dar vida – reforçando-se e integrando-se reciprocamente – a êste nôvo conjunto (LUKÁCS, p. 1968, p. 278).

A particularidade é o campo de força entre os polos universal e singular, é o meio organizador das relações dinâmicas e contraditórias e, por isso, constitui a base ideal para a verdade artística. Nos tipos singulares, como sustenta Lukács (1968, p. 282), “a hierarquia social que êles formam do ponto de vista do conteúdo, transformam-se em totalidade sintética, em reprodução de uma etapa típica do desenvolvimento da humanidade”. O particular, como categoria central da estética, abraça o mundo do homem em sua inteireza, interna e externamente; o universal é, ao mesmo tempo, a encarnação das forças que determinam a vida humana e um veículo dela, da formação da personalidade e do destino dos homens. Ao se representar simbolicamente o singular no universal, a arte revela qualidades internas significativas da vida terrena. Essa peculiaridade terrena conserva-se, até mesmo, quando por motivações histórico-sociais, os eventos são disparados por intermédio de motivos transcendentais: mágicos e religiosos. Ao encarnar tal motivação, a refiguração artística a faz de tal modo que a transcendência se transforma involuntariamente em uma imanência do mundo terreno, da mundanidade. Por isso, como constata Lukács (1968, p. 283), é possível reviver esta transcendência nas obras do passado, mas se revive sob destinos humanos, “sob a forma de emoções e paixões humanas”.

A problemática apresentada aqui, ou seja, a humanidade terrenal que a arte carrega é intrinsecamente ligada à questão da objetividade e da subjetividade – aqui também vale lembrar que a arte sempre caminhou bem à frente de sua teoria. Para o esteta, as análises, de um modo geral, oscilam em dois polos falsamente iguais: consideram, por um lado, que o acento deve recair sobre a singularidade e, por outro, acentuam demasiadamente a universalidade. Para a teoria burguesa da decadência, por exemplo, esse dois polos estão

fixados isoladamente, definitivamente em oposição e sem um centro que os ordene. Somente levando em consideração a categoria da particularidade como o ponto central, organizador e purificador do reflexo estético, a análise pode se considerar em condições de explicar a específica unidade dialética existente entre a objetividade e a subjetividade como fatores do princípio animador dessa esfera. Trata-se, decididamente, antes de mais nada, da relação entre o homem e sua humanidade²⁵.

O problema que se coloca à representação artística é o seguinte: “a tarefa de descobrir precisamente na concreticidade do imediato conteúdo nacional e classista a novidade que merece se tornar – e que ainda se tornará – propriedade duradoura da humanidade”. Quando, por exemplo, a juventude soviética assiste a *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, e a *Casa de Boneca*, de Ibsen, revivendo com paixão as suas figuras e os seus eventos representados, revivem no presente o próprio passado da humanidade. Não vivem, entretanto, tal passado como sendo a vida interior, individual de cada pessoa, mas como sua própria vida interior enquanto partícipe de uma humanidade. Nas palavras de Lukács (1968, p. 287-289):

o espectador revive os eventos do mesmo modo, tanto no caso em que assista a obras que representam o presente, como no caso em que a força da arte oferece à sua experiência fatos que lhe são distantes no tempo ou no espaço, de uma outra nação ou de uma outra classe.

Comprova isso o fato de que massas de proletários leram Tolstói com entusiasmo e, do mesmo modo, muitos burgueses leram Górkki, Balzac, Machado de Assis, Chico Buarque, José Saramago, entre muitos outros exemplos que poderiam ser ainda utilizados. Todos estes exemplos, prossegue Lukács (1968, p. 290), indicam claramente qual seja a causa real da eficácia da arte:

nas grandes obras de arte, os homens revivem o presente e o

25Um bem elaborado exemplo da aplicação da particularidade no caso artístico, pode ser verificado na análise que Belmira Guimarães (2015) faz do feminino no romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.

passado da humanidade, as perspectivas de seu desenvolvimento futuro, mas os revivem não como fatos exteriores, cujo conhecimento pode ser mais ou menos importante, e sim como algo essencial para a própria vida, como momento importante também para a própria existência individual.

A refiguração artística, em sua originalidade e autenticidade, proporciona uma profunda e ampla elevação da individualidade vivida na cotidianidade. Essa suspensão do eu é o que o esteta chama de feliz enriquecimento. Esse processo ocorre quando o sujeito receptor confronta a realidade refletida pela arte com as experiências próprias adquiridas ao longo da vida; o feliz enriquecimento que ele ganha no contato com a obra, em seu desfrute perante o objeto artístico, depende com precisão do fato de que nenhum receptor individual se encontre perante a obra como se fosse uma tábua rasa. Com essa advertência, podemos adiantar, nas mãos do filósofo, que a eficácia, portanto, da arte verdadeiramente grande consiste, precisamente, no fato de que o novo – o que lhe é original, o mais significativo – obtenha uma vitória sobre aquelas experiências adquiridas pelo sujeito, as velhas experiências suscitadas do passado; essa vitória é o feliz enriquecimento. Como complementa Lukács (1968, p. 295), na relação de influência direta, bem como indireta, exercida pela contemplação artística sobre o receptor, “o elemento comum é a transformação do sujeito que descrevemos, o seu enriquecimento e o seu aprofundamento, o seu reforçamento e a sua emoção”.

3.4 À guisa de conclusão: o nascimento de uma autoconsciência

Para que possamos concluir nossa sintética interpretação sobre a importância da particularidade conferida por Lukács ao estético, utilizando as próprias reflexões do filósofo, compreendemos que a arte quando opera diretamente sobre o sujeito humano, através do reflexo da realidade objetiva, do reflexo dos homens sociais em sua relação recíproca e em intercâmbio social com a natureza, torna-se um elemento de

mediação indispensável, um meio potente para provocar crescimento do sujeito.

Com a questão se são mais numerosos os homens que apreendem sua história através da ciência ou da arte, o esteta caminha para fechar suas considerações sobre como a arte forma a autoconsciência da humanidade, mais uma vez o complexo científico é tomado como balisador distintivo para se compreender melhor o complexo artístico. Enquanto aquele complexo transforma algo para nós, este, quando o receptor experimenta, por intermédio do feliz enriquecimento, uma tal realidade em si, nasce nele um para-si do sujeito: uma autoconsciência²⁶. Na ciência, diferentemente do que ocorre na arte, há, ao máximo possível, uma aproximação da realidade como ela é em si. Isso corresponde, na ampliação quantitativa e qualitativa, no alargamento, profundidade e amplitude da consciência: um conhecimento mais aprimorado sobre a natureza e sobre a sociedade.

O reflexo artístico, ao criar suas refigurações da realidade, transforma o ser em si objetivo em um ser para nós de um mundo representado unicamente na individualidade da obra de arte. A feliz e enriquecedora eficácia exercida pela arte é o que desperta a autoconsciência da humanidade. Não obstante, essa autoconsciência não se separa jamais, radicalmente, do mundo exterior; significa, antes de mais nada, uma relação enriquecida e com mais profundidade de um mundo externo rico e profundamente concebido, do homem como membro de uma sociedade, de uma nação, de uma classe, enquanto microcosmo autoconsciente no macrocosmo do desenvolvimento social da humanidade.

Somente no campo estético, o par dialético forma-conteúdo opera desse modo para a tal distinção entre consciência e autoconsciência; apenas na esfera estética, essa qualidade da personalidade ganha valor substantivo, que se expressa em dois sentidos: primeiro como qualidade pessoal do objeto representado e depois como qualidade pessoal do

26Lukács (1968) lembra que a expressão ser-para-si é usada em seu texto no mesmo sentido utilizado por Marx (1985) em *Miséria da Filosofia*.

modo mesmo de representação. Essas qualidades suportam e, ao mesmo tempo, despertam a autoconsciência. E como se dá esse processo? Como memória, ou seja, como “recordação” do caminho que a humanidade, as pessoas e as situações percorreram ou irão ainda percorrer; das virtudes e vícios do mundo interno e externo dos homens que, por sua vez, dá o ponto de partida para o desdobramento dinâmico, para o seio da contraditoriedade dialética, no qual o gênero humano levantou-se ao que hoje é e ao que poderá vir a ser. O processo pelo qual se desenvolve essa conexão é, inseparavelmente e permanecerá assim, vinculado à particularidade da subjetividade criadora.

Do mesmo modo, a vivência da obra de arte não tem como romper com a particularidade do sujeito receptor; mesmo assim, ao mesmo tempo, produz-se na particularidade do artista, bem como na do receptor, uma elevação por sobre suas particularidades específicas e pessoais. Claro, mas vale a pena repetir, que esse processo tem como base uma objetividade intensificada e se dá em grandes e abundantes etapas. Não obstante, tal caminhar é, por sua essência, um caminho que sai da subjetividade particular da personalidade imediatamente dada e chega até a realização da especificidade humana no próprio Eu. Analisado do ponto de vista do sujeito, como constata Lukács (1966, v.2, p. 289), trata-se, portanto, “de um processo que realiza ao mesmo tempo uma purificação e uma intensificação, um enriquecimento e um aprofundamento”.

Esses elementos já são possíveis para que se desfaçam algumas aparentes antinomias. As conquistas vindas do cume da evolução humana na conformação artística não dependem, necessariamente, da consciência que tem o artista de se orientar a tal atalaia. Para Lukács (1968), é preciso recordar o sentido de consciência que se processa no campo da estética, isto é, não se trata do misterioso e mistificado “inconsciente” debatido na modernidade: a consciência estética da qual se fala aqui, carrega em si uma intenção não consciente, mas leva em sua companhia, a mais elevada consciência. Uma possível carência de consciência refere-se, somente, ao fato concreto

de que nenhum indivíduo do presente pode prever, com absoluta segurança, quais as propriedades dos seus contemporâneos, independentes de serem negativas ou positivas, se são temporais, transitórias, e quais aquelas que são incorporadas pelo futuro ao nascente “corpus” do específico; ou seja, para a conformação artística não pode haver certeza aonde chegará a obra, sempre se criará um campo de incertezas. Como escreve Lukács (1966, v.2, p. 289), não há aqui “nenhuma segurança que lhe empreste, por exemplo, a concepção de mundo²⁷”.

Para enfrentar mais esse aparente paradoxo, importante relembrarmos com Lukács (1966, v.2), que o maior problema dessas antinomias é a sua formulação geral; é preciso manter a ideia de que a natureza essencial do estático carrega a forma maximamente adequada de manifestação da autoconsciência da humanidade. O reflexo constitui-se, no curso da história, como uma forma extremadamente importante da divisão social do trabalho em sentido geral, como divisão do trabalho que dispõe dos distintos homens individuais, bem como de grupos de homens no seio de uma sociedade que opera de acordo com suas necessidades. Tal repartição produz, no entanto e sobretudo, um desmembramento social do trabalho em cada indivíduo humano, entre seus sentidos, seu entendimento e sua razão. Sem essa repartição, não seria possível a produção satisfatória da própria divisão social do trabalho em sentido objetivo, tampouco ela poderia ter iniciado seu funcionamento. Se se observa sem mistificação nem fantasias idealistas, fica plenamente nítido que é a divisão social do trabalho que promove a divisão entre consciência e autoconsciência.

A necessidade social da primeira é óbvia; ela fixa-se,

27Lukács (1966, v.2, p. 289), certifica que o “marxismo é, certamente, capaz de prever as tendências evolutivas mais gerais da sociedade para grandes lapsos históricos, e pode também indicar perspectivas para etapas mais curtas – ainda que dando sempre essas perspectivas em necessária generalidade –, porém não pode nem pretende se propor a tarefa de antecipar mentalmente todas as ‘astúcias’ (Lênin) do caminho evolutivo”.

prioritariamente, pela ciência: é a consciência sobre a conquista do mundo em si pelo homem. Como o homem conquista tal consciência? Lukács (1966, v.2, p. 292) responde: o homem

ao transformar seu Em-si em um Para-nós, cria o âmbito de jogo real e próprio para a prática conquistadora de mundo, para a transformação da realidade em um fértil campo de atividade dos homens.

Já a autoconsciência da humanidade encontra na arte o seu modo de manifestação mais adequado e dignamente evoluído. O correto reflexo do real, que existe independentemente da consciência individual, a imersão do sujeito na realidade, é o pressuposto imprescindível e fundamental de toda autoconsciência da humanidade. Dito com outras palavras: a autoconsciência chega para a arte depois que o homem, sobre a divisão social do trabalho, produziu, em seu intercâmbio com a natureza, uma consciência de si, conseguida, por sua vez, por intermédio da ciência.

Não há mais antinomia alguma!

Para que tal aparente paradoxo fosse desfeito, porém, foi preciso demonstrar que a peculiaridade do reflexo da realidade no campo estético apenas pode cobrar seu verdadeiro sentido quando referida ao especificamente humano, ou seja, pelo crescimento e pela caminhada do reflexo da realidade elevado a elemento autoconsciente. O desdobramento do concreto e especificamente humano, portanto, fornece toda a base para o virtuosismo do mundo apropriado esteticamente para as obras de arte: a mundanidade com todo seu irresistível poder evocador, **um mundo para chamar de seu**. O que faz da mimeses um fato básico do especificamente estético é a revelação artística do conteúdo desse especificamente humano. Tal reflexo da realidade carrega o princípio de ser independente da consciência humana e, ao mesmo tempo, promover ou inibir a evolução do especificamente humano.

Nessa classe de reflexo, entretanto, todo objeto, toda emoção apenas pode erguer-se à condição de objeto no contexto da evolução da humanidade. Disso se conclui o

seguinte: para que se possa fundamentar filosoficamente a peculiaridade do reflexo estético é impreterivelmente necessária a aceitação, mesmo que carregada de contradições, da autoconsciência do gênero humano. Como escreve Lukács (1966, v.2, p. 294): “precisamente a contraditoriedade concentrada nesse conceito” é uma suprema objetividade que, por sua natureza estética, está referenciada à supremacia do sujeito; portanto, apresenta, como critério, a decisão da subjetividade. Com efeito, apenas existe no mundo interno e externo objetivamente dado de modo oculto, “inconscientemente”, ou seja, ainda não reconhecido pela consciência do sujeito. Essa antinomia, às vezes, apresenta-se no fato do elemento estético ser acompanhado de certo caráter utópico – o atirar-se no mundo a *corps perdu* –, sendo, ao mesmo tempo, atravessado pela exigência da criação de um mundo apropriado à arte que, por sua vez, não apresenta nada de utópico. Isto é, como base do originariamente estético, cria-se um mundo esteticamente apropriado ao humano que, por seu caráter peculiar, é chamado a cumprir uma lisa, plana e particular descrição da realidade esteticamente refletida.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Adéle. C. B. **Estética em Lukács:** reverberações da arte no campo da formação humana. Fortaleza. 2013. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Educação, Universidade Estadual do Ceará.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CHILDE, Gordon. **Man makes himself.** London: Watts & Co., 1936.

CHASIN, José. **Superação do Liberalismo** – transcrição literal das aulas ministradas durante o curso de pós-graduação em Filosofia Política, promovido pelo Dep. de Filosofia e História da Universidade Federal de Alagoas, de 25/01 a 06/02 de 1988. Disponível em: <<http://www.afoiceomartelo.com.br/posfsa/index.php?id=Autores&aut=Chasin,%20Jose>>. Acesso em: 03 mar. 2016.

CHASIN, José. Da razão do mundo ao mundo sem razão. **Caderno Ensaio Marx hoje**, São Paulo, p. 13-52, 1987.

CONUTINHO, Carlos Nelson; KONDER, Leandro. Nota dos tradutores. In: LUKÁCS, Georg. **Introdução à uma estética marxista:** sobre a particularidade como categoria da estética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ENGELS, Friedrich. **A dialética da natureza.** Paz e Terra: São Paulo, 1985.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

FREDERICO, Celso. **Marx, Lukács:** a arte na

perspectiva ontológica. Natal: Editora da UFRN, 2005.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. 2. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

HOLZ, Hans Heinz; KOFLER, Leo; ABENDROTH, Wolfgang. **Conversando com Lukács**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LUKÁCS, Georg. **Notas para uma ética**. São Paulo: Instituto Lukács, 2016.

LUKÁCS, Georg. **Para uma ontologia do ser social II**. São Paulo: Boitempo, 2013.

LUKÁCS, Georg. **Introdução à uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUKÁCS, Georg. **Estética 1: la peculiaridad de lo estético**. v.1. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.

LUKÁCS, Georg. **Estética 1: la peculiaridad de lo estético**. v.2. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.

LUKÁCS, Georg. **Estética 1: la peculiaridad de lo estético**. v.3. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967.

MAGALHÃES, Belmira. **A particularidade estética em Vidas Secas, de Graciliano Ramos**. São Paulo: Instituto Lukács, 2015.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, Karl. **O capital: crítica à economia política**. Vol 1. Tomo 1. São Paulo: Abril Cultural 1996. (Coleção os Economistas).

MARX, Karl. **Miséria da Filosofia**. São Paulo: Global, 1985.

NETTO, José Paulo. Prefácio. In: LUKÁCS, Georg. **Para uma ontologia do ser social I**. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 09-16.

OLDRINI, Guido. Prefácio. In: LUKÁCS, Georg. **Para**

uma ontologia do ser social II. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 10-17.

PASQUALINI, J. C.; MARTINS, L. M. Dialética singular-particular-universal: implicações do método materialista dialético para a psicologia. In: **Revista Psicologia e Sociedade.** n. 2 (2015).

TEIXEIRA, Rafaela. **A particularidade como categoria central na estética de Lukács:** aproximações às determinações da decadência da arte no capitalismo contemporâneo. Fortaleza. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Educação, Universidade Estadual do Ceará.

TEIXEIRA, Rafaela; SANTOS, Deribaldo. A particularidade como elo de mediação para a esfera estética: uma síntese. In. MAGALHÃES, Belmira; MORAES, Andréa Pereira; MOREIRA, Luciano. **Estética e crítica literária, ontologia e discurso.** São Paulo: Instituto Lukács, 2017.

TERTULIAN, Nicolas. **Georg Lukács:** etapas de seu pensamento estético. São Paulo: Editora da UNESP, 2008.

VIOLETA se fue a los cielos. Director: Andrés Wood. Chile, Wood Producciones S.A / Maiz Producciones S.A., 2001. 110 min.

XAVIER, Wesley Silva; CARRIERI, Alexandre de Pádua. Concepções de uma estética materialista para uma arte transformadora: a superação do caráter abstrato na particularidade do trabalho artístico. **Cad. EBAPE.BR,** Rio de Janeiro, v. 12, n. 3, p. 590-604, jul./set. 2014.

