



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO ACADÊMICO EM EDUCAÇÃO

RAFAELA MARIA TEIXEIRA TEÓFILO

**A PARTICULARIDADE COMO CATEGORIA CENTRAL NA ESTÉTICA DE
LUKÁCS: APROXIMAÇÕES ÀS DETERMINAÇÕES DA DECADÊNCIA DA ARTE
NO CAPITALISMO CONTEMPORÂNEO**

FORTALEZA – CEARÁ

2016

RAFAELA MARIA TEIXEIRA TEÓFILO

A PARTICULARIDADE COMO CATEGORIA CENTRAL NA ESTÉTICA DE LUKÁCS:
APROXIMAÇÕES ÀS DETERMINAÇÕES DA DECADÊNCIA DA ARTE NO CAPITALISMO CONTEMPORÂNEO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Educação do Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação, da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em educação. Área de concentração: Formação de Professores.

Orientador: Prof. Dr. José Deribaldo Gomes dos Santos

FORTALEZA – CEARÁ

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Estadual do Ceará

Sistema de Bibliotecas

Teófilo, Rafaela Maria Teixeira.

A particularidade como categoria central na
estética de Lukács: Aproximações às determinações da
decadência da arte no capitalismo contemporâneo.
[recurso eletrônico] / Rafaela Maria Teixeira Teófilo.
- 2016.

1 CD-ROM: il.; 4 ⅝ pol.

CD-ROM contendo o arquivo no formato PDF do
trabalho acadêmico com 113 folhas, acondicionado em
caixa de DVD Slim (19 x 14 cm x 7 mm).

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade
Estadual do Ceará, Centro de Educação, Programa de Pós-
Graduação em Educação, Fortaleza, 2016.

Área de concentração: Formação de professores..

Orientação: Prof. Ph.D. José Deribaldo Gomes dos
Santos.

1. Formação Humana. 2. Arte. 3. Estética. 4.
Capitalismo contemporâneo. I. Título.

RAFAELA MARIA TEIXEIRA TEÓFILO

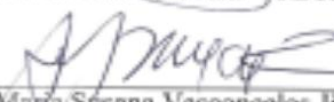
A PARTICULARIDADE COMO CATEGORIA CENTRAL NA ESTÉTICA DE LUKÁCS: APROXIMAÇÕES ÀS DETERMINAÇÕES DA DECADÊNCIA DA ARTE NO CAPITALISMO CONTEMPORÂNEO.

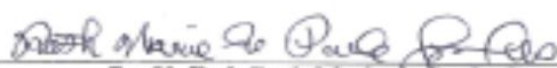
Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Educação do Centro de Educação, da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em educação. Área de concentração: Formação de Professores.

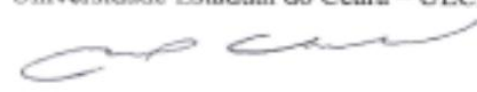
Data: 16/05/16

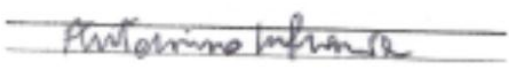
BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. José Derisley Gomes dos Santos (Orientador)
Universidade Estadual do Ceará - UECE


Prof.ª Dr.ª Maria Susana Vasconcelos Jimenez
Universidade Estadual do Ceará - UECE


Prof.ª Dr.ª Ruth Maria de Paula Gonçalves
Universidade Estadual do Ceará - UECE


Prof. Dr. Miguel Ángel Vedda
Universidade de Buenos Aires- UBA


Prof. Dr. Antonino Infranca
Dr. em Filosofia pela Academia Húngara de Ciências

A todas as trabalhadoras e trabalhadores que
buscam sobreviver cotidianamente às
barbaridades do capital e que financiaram esta
pesquisa com sua força de trabalho.
Outros outubros virão.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Deribaldo dos Santos por orientar não apenas este trabalho, com paciência, compromisso intelectual, confiança e desvelo, mas, também os estudos da estética de Lukács. Por sua amizade e apoio nos momentos de angústias. Pelo estímulo que oferece aos seus orientandos e alunos e à simplicidade que inspira a todos que lhe rodeiam.

À professora Susana, por aceitar o convite para avaliação deste trabalho, e por suas contribuições significativas para a finalização do mesmo. Por conduzir meus primeiros estudos marxistas durante a Iniciação científica no IMO com tanta generosidade, paciência, rigor e respeito mútuo.

A professora Ruth por aceitar participar da banca deste trabalho, por sua justa avaliação e sugestões relevantes para a pesquisa. Por suas constantes gentilezas poéticas.

Ao Professor Miguel Vedda por aceitar participar da banca examinadora, pela correção cuidadosa e contribuições valiosas para o progresso da pesquisa. Por demonstrar rigor teórico e humildade intelectual.

Ao Professor Antonino Infranca por confiar e aceitar participar da avaliação deste trabalho, mesmo sem ter participado da qualificação.

Aos professores e professoras do Instituto de Estudos e Pesquisa do Movimento Operário-IMO por proporcionarem um espaço de formação tão significativo e um conhecimento basilar sobre a realidade e para a luta de classes.

As camaradas e aos camaradas do IMO pela convivência memorável, debates, aprendizados, e por serem exemplos de estudantes que colocam o conhecimento a favor da emancipação humana.

A todos os participantes do Grupo de Pesquisa Trabalho, Educação, Estética e Sociedade-GPTREES, que colaboram para o aprofundamento dos estudos da Estética Lukasciana.

A Adéle, Daniele Kelli, Isadora, Adriano e Felipe que colaboraram com o projeto que deu vida a realização desta pesquisa, e também, pelo apoio e pelas valorosas discussões sobre o objeto.

Aos colegas da turma de mestrado de 2014, pela convivência, estudos e discussões profícuas importantes para a minha formação.

A Karla Costa pelos estudos conjuntos e por se disponibilizar em contribuir com este trabalho.

A todos os mestres e mestras que contribuíram com minha formação humana, especialmente a minha mãe, a D.Dorinha, ao Sr. Geraldo e D. Amenaide que são exemplos de perseverança.

À Janete, irmã que conquistei, por seu apoio e afeto inestimável.

As amigas e amigos que me conferem humanidade cotidianamente, em particular, aos que me apoiaram com mais fraternidade durante este percurso, contribuindo com as discussões para este trabalho, apoiando nos momentos de angústia, proporcionando momentos de alívio, ou compartilhando as dores do mundo e a coragem de enfrentá-lo.



Botswana-África. Sebastião Salgado

"De nada valem as ideias sem homens que
possam pô-las em prática"

(Karl Marx)



Yanesha, Peru, 2004 -McCurry

“/.../ do mesmo modo que não podemos julgar um indivíduo pelo que ele pensa de si mesmo, não podemos tão pouco julgar estas épocas de revolução pela sua consciência, mas, pelo contrário, é necessário explicar esta consciência pelas contradições da vida material; pelo conflito existente entre as forças produtivas sociais e as relações de produção.”

(Karl Marx)

RESUMO

O objetivo deste trabalho centra-se em investigar as determinações que o capitalismo contemporâneo impõe à criação e ao ensino da arte, e quais os seus rebatimentos concretos a formação humana. A problemática ergue-se a partir da hipótese de que no contexto vigente do capital, a ideologia burguesa, juntamente com as leis do mercado, causam uma gradativa decadência da arte, pois, encarceram este reflexo às singularidades subjetivas dos artistas e dificultam o surgimento de obras autênticas. O método deste estudo é a ontologia materialista fundada por Marx e aprofundada por Lukács, e a técnica de pesquisa utilizada é a revisão bibliográfica. Conforme delibera a teoria estética lukácsiana, para erguer qualquer entendimento sobre a arte torna-se necessário, inicialmente, compreender a natureza deste complexo e a sua função social. Destarte, para refletir sobre a problemática apresentada, foi necessário aprofundar os estudos da estética de Lukács, com a finalidade principal de esclarecer a forma peculiar do reflexo artístico operar na formação humana, e elucidar alguns elementos da categoria da *particularidade*, visto que, enquanto categoria do real e da estética, ela permite a representação do "*hic et nunc*" do mundo. As pesquisas sobre as raízes das determinações capitalistas e sobre a natureza da arte, representam uma tarefa histórica precedente para o entendimento do lugar da arte no processo de formação humana e na luta de classes, bem como, para elaboração, na contracorrente do capitalismo, de um projeto concreto que viabilize e indique quais as possibilidades para uma formação estética que torne possível a criação de obras de artes genuínas. Por fim, esta pesquisa busca contribuir para a formação humana e para a luta pela construção de uma revolução emancipadora das amarras do capital.

Palavras-chave: Arte. Formação humana. Estética. Capitalismo contemporâneo.

ABSTRACT

This study focuses on investigating the determinations that contemporary capitalism imposes to the creation and art teaching, and what are its material repercussions for human formation. The issue rises up from the assumption that on the current capital context, the bourgeois ideology, together with the market laws, causing a gradual decay of the art, because imprison this reflection in to subjective singularities of artists and hinder the emergence of authentic works. The method of this study is the materialist ontology founded by Marx and deepened by Lukács, and the research technique used is the literature review. As deliberates lukacsian aesthetic theory, to lift any understanding about art it is necessary to initially understand the nature of this complex and its social function. Thus, to reflect on the presented issues, it was necessary to further into the study of Lukacs's aesthetics, with the main purpose of clarifying the peculiar form of artistic reflection operates in the human formation, and clarify some elements of the category *particularity*, since, as a real and aesthetics category, it allows the representation of the "*hic et nunc*" of the world. The researches about the roots of capitalist determinations and about the nature of art, represent a previous historical task for understanding the place of art in the human formation process and in the class struggle, as well as for drafting, on the capitalism countercurrent of a solid project that enables and indicates the possibilities for an aesthetic training that allows the creation of genuine art works. Finally, this research aims to contribute to human formation and for the struggle to build an emancipating revolution of capital ties.

Keywords: Art. Human formation. Aesthetics. Contemporary Capitalism.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	ELEMENTOS PRIMEIROS PARA A COMPREENSÃO DO OBJETO: DELINEAMENTOS INICIAIS SOBRE A ARTE	25
2.1	ESPECIFICIDADE DO COMPLEXO DA ARTE: TRAÇOS DE UMA PROGRESSIVA APROXIMAÇÃO	26
2.1.1	Reflexões de uma concepção preambular sobre arte	26
3	A CATEGORIA DA PARTICULARIDADE: APROXIMAÇÕES NECESSÁRIAS	42
3.1	CONTORNO DOS PRINCÍPIOS GERAIS DA PARTICULARIDADE	44
4	A PARTICULARIDADE NO REFLEXO ESTÉTICO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	64
4.1	ESPECIFICIDADES DA CATEGORIA DA PARTICULARIDADE NA ESTÉTICA DE LUKÁCS: O SOLO DA PESQUISA	64
4.1.1	Principais contornos da particularidade na estética	65
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS: A DECADÊNCIA IDEOLÓGICA BURGUESA COMO PRINCÍPIO PARA A DECADÊNCIA DA ARTE.....	84
	REFERÊNCIAS	98
	ANEXOS	104
	ANEXOS A - FOTOS.....	105

1 INTRODUÇÃO

Este estudo depreende-se da urgente necessidade de superação da "*falha metabólica*"¹ determinada pelo capital e insere-se no esforço coletivo para estabelecer uma sociedade em que os indivíduos se desenvolvam integralmente no interior de um corpo social sem classes. Na conjuntura atual, embora os ideólogos burgueses, defensores do capitalismo, busquem esconder sob aparências enganosas as moléstias inerentes a este sistema, a realidade vocifera o quanto ele é contrário à vida plenamente humana.

Lamentavelmente, a veracidade desta estrutura desumana não se estabelece em decorrência de nosso "ponto de vista", nem origina-se da análise fundamentada no marxismo. Não partimos de uma ideia do mundo, mas sim, de um mundo real e concreto onde a "*falha metabólica*" capitalista pode ser constatada e observada através de fatos tangíveis que ocorrem cotidianamente em todo o planeta. A realidade deste sistema social, na qual o trabalhador é limitado à condição de uma mercadoria e a essência humana é reduzida ao estranhamento, é, para nós, tão pungente que, durante o processo de investigação, levantamos incessantes questionamentos sobre a efetiva importância e validade deste estudo para a luta concreta da classe trabalhadora.

Poderíamos elencar aqui muitos fatos que constataam a face estranhada do capitalismo, no entanto, decidimos mencionar somente alguns exemplos ilustrativos desta estrutura: O relatório "O Estado da Segurança Alimentar e Nutricional no Brasil - Um Retrato Multidimensional" de 2014 indica que 3,4 milhões de brasileiros sofrem de "insegurança alimentar"² (fome), números equivalentes a 1,7% da população; A "Organização da ONU para Alimentação e Agricultura" (FAO) divulgou no relatório mundial de 2014 que mais de 805 milhões de

¹ Conforme analisam Clark e Foster (2009) para Marx o trabalho é um processo "*metabólico*" de interação entre o homem e a natureza que funda e perpetua o gênero humano. Através desta atividade é possível o ser social realizar mediações e o controle de sua relação metabólica com o mundo natural, produzindo incessantemente uma realidade social nova. Marx constatou que com o estabelecimento da sociedade de classes esta relação *metabólica* foi alterada, e o trabalho tornou-se um meio de produzir mercadorias e manter a propriedade privada dos indivíduos não produtores. Nesta reconfiguração histórica do processo de reprodução social os trabalhadores não produzem para atender as suas necessidades essenciais e genuínas e, dessa maneira, tornam-se alienados de si mesmos, do objeto do seu trabalho e da natureza. Marx constatou que toda essa reconfiguração na forma de reprodução da vida, gera a "*falha metabólica*" na relação homem-natureza. (CLARK e FOSTER, 2009).

² É importante ressaltar que este conceito é um termo técnico que substituiu o conceito de fome nos anos 70, e que inicialmente, referia-se à fome que ocorria em alguns países. Foi na Conferência Mundial de Alimentação, realizada em Roma, em 1974, que "segurança alimentar" foi definida como a garantia de um adequado suprimento alimentar mundial, para sustentar a expansão do consumo e compensar eventuais flutuações na produção e nos preços. Neste contexto, a falta de acesso ao alimento passou a ser denominada de "insegurança alimentar".

pessoas vivem em condições de "insegurança alimentar" no mundo³; Segundo o Fundo das Nações Unidas (UNICEF) 36% dos adolescentes que morrem no Brasil por causas externas são vítimas de assassinatos, e estes jovens são homens, negros e filhos da classe trabalhadora.

É com base neste estado de existência que manifestamos, ainda, um constante questionamento sobre as contribuições de nosso objeto para a luta de classe. Até o dado momento só podemos julgar que a arte é um complexo que contribui para a elevação da consciência a um nível superior de compreensão do mundo. Todavia, comungamos com Marx quando ressaltou, nos *Manuscritos Econômicos Filosóficos de 1844*, que os indivíduos precisam, sob risco de perecer, atender primeiramente às suas carências (*Bedurfnis*) biológicas. Somente após suprir estas carências são postas as condições materiais para que os sentidos espirituais possam ser desenvolvidos e voltados para as necessidades (*Notwendigkeiten*) superiores como a arte.⁴

Por intermédio de suas investigações sobre a humanização dos indivíduos, Marx (2010) concluiu que a sensibilidade humana aperfeiçoa-se em conformidade com o desenvolvimento da cultura objetivamente posta pelo processo de trabalho. Assim sendo, um sujeito que não se alimenta, tem o desenvolvimento dos sentidos espirituais restringido, e dificilmente poderá apreciar "a beleza da forma", ou a fruição da arte (MARX, 2010). O progresso material e a apropriação dele por parte dos indivíduos, é para Marx um pressuposto insuprimível para a elevação dos sentidos humanos.

É com base nesta lucidez que, ainda, estamos buscando desobscurecer em que medida, nos marcos atuais do desencadeamento, cada vez mais violento, da barbárie contra os trabalhadores⁵, esta investigação pode auxiliar no avanço da ação revolucionária. Perante este conflito a "alma" para tecermos o conteúdo e a forma essencial desta pesquisa pode ser sintetizada, de modo geral, em duas questões principais: A primeira delas, e mais importante, fun-

³ Informações e documentos constam no site das Nações Unidas no Brasil. <http://nacoesunidas.org/brasil-reduzem-50-o-numero-de-pessoas-que-passam-fome-diz-onu/>

⁴ Colocamos os termos originais em alemão para ressaltar a diferença entre as duas categorias, Ranieri (2010) indica que, para Marx, elas aparecem da seguinte maneira: *Bedurfnis* (carência) está relacionada a condição biológica do ser humano (comer, beber, dormir, habitar), e tem relação com a falta ou um desejo, que quando é satisfeito propicia o surgimento de novas carências. *Notwendigkeit* (necessidade) refere-se as necessidades lógicas que se apresentam como possibilidades de uma verdadeira realização, com base na satisfação das carências.

⁵ Conforme expõe Mészáros (2011, p. 69) "não estamos mais diante dos subprodutos "normais" voluntariamente aceitos do "crescimento e do desenvolvimento", mas de seu movimento em direção a um colapso; nem tampouco diante de problemas periféricos dos "bolsões de subdesenvolvimento", mas diante de uma contradição fundamental do modo de produção capitalista como um todo, que transforma até mesmo as últimas conquistas do "desenvolvimento", da "racionalização" e da "modernização" em fardos paralisantes de subdesenvolvimento crônico. E o mais importante de tudo é que quem sofre todas as consequências dessa situação não é mais a multidão socialmente importante, apática e fragmentada das pessoas "desprivilegiadas, mas *todas* as categorias de trabalhadores qualificados: ou seja, obviamente, a *totalidade da força de trabalho* da sociedade.

da-se no nosso engajamento com a luta para suplantarmos a sociedade de classes. A segunda questão, consiste em entender como o complexo da arte pode contribuir para a humanização dos indivíduos e, conseqüentemente, com a revolução comunista. Essas são as intenções fundamentais que dão alento último para a realização desta investigação.

Marx (1999) asseverou na 11ª tese sobre Feuerbach que "os filósofos não fizeram mais do que interpretar o mundo de diferentes maneiras; a questão, porém, é transformá-lo". Sabemos que, nas atuais normas de produção do conhecimento, os pesquisadores têm sua liberdade cada vez mais limitada para produzir uma investigação comprometida com a "verdade" do mundo. Os programas de pós-graduação estão progressivamente submetidos às regulamentações produtivistas do mercado, e esta relação estreita com o capital, a qual transforma tudo em mercadoria, promove um gradativo empobrecimento cultural.⁶

Compelidos a esses ditames somos forçados a produzir em larga escala no curto período de dois anos e, em grande maioria, entre disciplinas (um ano), seminários, produção de artigos para eventos e revistas, etc, elaboramos investigações medíocres, frequentemente alojadas meramente na superficialidade cotidiana. Neste cenário, torna-se quase impossível erguer qualquer investigação ampla e profunda, mesmo nos marcos de pesquisas empreendidas como tentativas de seguir na contracorrente desta conjuntura.

Acreditamos que a precarização da produção do conhecimento é consequência da transformação da educação em objeto do comércio, sustentada ideologicamente pela teoria da "pós-modernidade". Costa e Santos (2012b, p. 19) afirmam que esta ideologia surgiu como uma "novidade" teórica muito bem alinhada às premissas da crise estrutural do capital, para compor a "trindade [...] globalização, neoliberalismo e pós-modernidade", com o fim de sustentar o atual estado do capitalismo.

Não teremos condições de analisar esta teoria nos marcos deste texto, mas, para exemplificá-la expomos algumas de suas características apontadas por Duarte (2001, p. 104-105): a defesa de crise das ciências, dos paradigmas e da razão; a negação da objetividade; a negação da capacidade da razão apreender núcleos de universalidades do real e continuidades da história, sob o pretexto que a universalidade não passaria de uma mentira posta pela razão totalitária; a concepção de história como local e descontínua; a negação de categorias, como totalidade, universalidade, ideologia, contradição, verdade etc.

⁶ Se o leitor tiver interesse sobre os problemas do produtivismo acadêmico indicamos o texto de Dionísio (2016) "**Trabalho, educação e conhecimento: da universalização do ensino superior ao produtivismo acadêmico - o homo lattes.**" Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual do Ceará.

Em face deste contexto obstaculizante nos esforçamos para compor uma pesquisa com propósitos subversivos, fundamentada na ontologia materialista do ser social que apresenta como pressuposto o estudo das raízes mais profundas dos fenômenos e do ser. O substrato da ontologia materialista foi delineado por Karl Marx e aprofundado por George Lukács, porém, nossa base teórica direta é a estética marxista e, mais especificamente, as elaborações estéticas de Lukács. Garantimos que temos clareza que a *Ontologia do ser social* (1976) tem elevada importância para a nossa pesquisa, no entanto, frente ao prazo insuficiente, a densidade das obras, e a especificidade do nosso objeto, tivemos que fazer uma escolha, optando primeiramente pelo estudo sistemático da *Introdução a estética marxista* (1957) e da *Estética* (1963).

O primeiro plano para elaborar uma estética sistemática foi esboçado por Lukács no inverno de 1911-1912 em Florença, e iniciados os trabalhos na cidade de Heidelberg entre os anos de 1912 e 1914. Seus estudos desta fase sobre a estética apoiavam-se na estética de Kant e, posteriormente, na estética de Hegel. Com o começo da primeira guerra mundial, Lukács interrompeu a produção deste texto, e durante o primeiro ano da guerra elaborou a obra "*Teoria do Romance*", onde tratou, preponderantemente, dos problemas histórico-filosóficos da arte (LUKÁCS, 1982a).

Araújo, Santos e Gonçalves (2014), indicam que, nesta obra, Lukács estava atravessando um período de transição entre o idealismo subjetivo de Kant e o idealismo objetivo de Hegel. A "*Teoria do Romance*" foi lançada, primeiramente, em 1916 na revista de Estética e de História geral da Arte de Max Dessoir, somente, no ano de 1920 foi editada em formato de livro pela editora de P. Cassier. Segundo colocam os autores, Lukács apontou que este texto foi elaborado em uma conjuntura de desespero diante do cenário mundial, quando ele já apontava que a saída deveria se dar pela luta revolucionária.

Infranca e Vedda (2014) indicam que existem duas versões sobre a adesão de Lukács ao marxismo. Bela Baláz, jovem escritor e amigo íntimo do esteta, aponta que a adesão de Lukács foi "repentina e imprevista". Infranca e Vedda (2014) colocam, ainda, que Lukács aderiu ao marxismo logo após um encontro com Béla Kun, um dos fundadores do Partido comunista húngaro, no outono de 1918, um ano após a revolução russa. Segundo os autores (2014), Lukács destacou em sua autobiografia que neste período, ele e os demais intelectuais tinham uma percepção imprecisa sobre o comunismo, e que a sua adesão se relacionava com seus princípios éticos, vinculados ao seu pensamento anterior.

No artigo "*Meu caminho para Marx*" publicado em 1933 Lukács afirma que foi a sua adesão ao Partido comunista húngaro, em dezembro de 1918, juntamente com a prática

revolucionária operária, que o obrigaram a estudar as obras econômicas de Marx. Segundo o esteta, neste período permaneceu fortemente influenciado pelo idealismo de Hegel, pois, naquele momento, não conseguia entender, ainda, o "aspecto materialista da dialética no seu significado filosófico mais abrangente" (LUKÁCS, 1983).⁷

Lukács (1983)⁸ ressalta, ainda, que a obra "*História e Consciência de Classe*" de 1923 demonstra nitidamente o início da transição do seu pensamento, do idealismo dialético ao materialismo dialético, "[...] apesar da tentativa, já consciente, de superar e 'eliminar' Hegel através de Marx, problemas decisivos da dialética foram resolvidos nesta obra de maneira idealista (dialética da natureza, teoria do reflexo etc)".

Nosso estudo inicial, em torno do desenvolvimento teórico de Lukács, demonstra que após o descobrimento dos "*Manuscritos Econômicos Filosóficos*" no Instituto Marx-Engels-Lenin em Moscou, na década de 1930, juntamente com seu parceiro intelectual, o pesquisador de literatura Mikhail Lifschitz⁹, Lukács reelaborou sua compreensão do marxismo. Conforme conta o próprio esteta, em uma entrevista à *New Left Review* em 1968, em 1930 quando se encontrava em Moscou, Riazanov lhe apresentou o manuscrito escrito por Marx durante abril e agosto de 1844, e revela a emoção que sentiu: "Vocês nem podem imaginar minha excitação, a leitura desses manuscritos mudou toda a minha relação com o marxismo e transformou minha perspectiva filosófica [...]" (LUKÁCS, *apud* JINKINGS, 2010, p. 10,).

Após este marco, a ontologia tornou-se o arcabouço de todas as elaborações teóricas posteriores do autor húngaro, culminando em suas fabulosas obras, *Estética*, de 1963, e *Ontologia do Ser Social*, lançada em 1976, após a sua morte em 1971. Lukács (1982a) voltou-se novamente aos problemas artísticos a partir dos anos 30, com intensos estudos literários, mas só conseguiu elaborar uma estética sistemática a partir dos anos 50. A grandiosa "*Estética*" foi produzida entre 1957-1962, sob o novo invólucro teórico do marxismo ontológico, e segundo Lukács (1983) nesta obra fundiu-se os resultados fundamentais de sua evolução filosófica.

⁷ A cópia do texto citado não possui numeração de páginas, porém se contar do início a citação encontra-se na terceira página do documento, que está disponível no endereço eletrônico: [file:///C:/Users/Rafa%20PC/Downloads/LUKÁCS-%20MEU%20CAMINHO%20PARA%20MARX%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Rafa%20PC/Downloads/LUKÁCS-%20MEU%20CAMINHO%20PARA%20MARX%20(1).pdf)

⁸ A cópia do texto citado não possui numeração de páginas, porém se contar do início a citação encontra-se na terceira página do documento, que está disponível no endereço eletrônico: [file:///C:/Users/Rafa%20PC/Downloads/LUKÁCS-%20MEU%20CAMINHO%20PARA%20MARX%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Rafa%20PC/Downloads/LUKÁCS-%20MEU%20CAMINHO%20PARA%20MARX%20(1).pdf)

⁹ Mijaíl Alexandrovich Lifschitz (1905-1983) foi um marxista russo, crítico literário e doutor em Filosofia, que participou ativamente da Academia de Belas Artes da União Soviética. No início de 1930 foi convidado para trabalhar no Instituto Marx-Engels-Lenin na seção de história e filosofia. Neste instituo conheceu Lukács e com ele estabeleceu uma grande amizade e colaboração intelectual. Produziu entre outras obras, o livro *A filosofia da Arte de Karl Marx* (1933). Retirado do endereço eletrônico: http://es.wikipedia.org/wiki/Mija%C3%ADL_Lifschitz acessado em 20/01/2013.

No prólogo da estética (1982a) o esteta húngaro levanta, todavia, uma questão espinhosa para as investigações do campo da arte, fundamentadas no materialismo histórico dialético, ao problematizar a existência de uma estética especificamente marxista. Segundo Lukács (1982a), esta querela se caracteriza como um paradoxo se considerarmos que "há e não há" uma estética marxista, e este paradoxo só pode ser dissolvido quando analisado sob as lentes do método próprio da dialética materialista.

O método de Marx indica que os caminhos que o conhecimento necessita fazer para aprofundar e demonstrar a verdade própria sobre qualquer fenômeno são determinados pelo processo de desvelamento do próprio objeto. Sob estas lentes, o reflexo da realidade concreta será levado ao conceito de modo mais aproximado do real, revelando, assim, a possibilidade de construir a sistematização da estética marxista, ou pelo menos, de uma aproximação de sua verdadeira essência.

Da forma como interpreta Lukács (1982a, P. 16), a realidade não aparece à consciência com uma simples interpretação de Marx e de sua concepção da realidade. Por certo a conceituação do real só pode ser alcançada de modo correto sob o método de Marx, entretanto, a partir da análise da própria realidade, ou seja, com "fidelidade a realidade e fidelidade ao marxismo". Lukács (1982a) afirma que a estética marxista só pode ser construída, ou revelada em sua essência, na trilha deste método. Com base em suas elaborações, julgamos que esta já se expõe na realidade, todavia, precisa ser edificada de modo mais sistemático e conceitual.

Conforme apontam Neto e Yoshida (2010), Lifshitz, de forma análoga a Lukács, também acreditava na existência de uma estética marxista. Sua hipótese partia da premissa que por mais que Marx e Engels não tivessem elaborado um pensamento estético sistemático seria possível retirar de suas obras um fundamento para a construção de uma inédita teoria da arte. Deste modo os dois estetas trabalharam juntos na hipótese de que as obras "fundacionais do marxismo" apresentavam componentes que possibilitavam a construção de uma estética. Mas, coube a Lukács elucidar esta hipótese, da qual surgiu, posteriormente, a "monumental" estética (NETO e YOSHIDA, 2010, p. 08).

Lifshitz não produziu uma estética, todavia, é um teórico fundamental para as pesquisas na estética marxista. Passou toda a sua vida investigando e sistematizando o pensamento estético de Marx e Engels, e produziu inúmeros textos teóricos e críticos que demarcam as análises do pensamento marxista no campo estético. Podemos indicar, como exemplo dos resultados de seus estudos, uma ontologia de textos de Marx e Engels publicada em 1933, e em anos posteriores, 1938, 1948 e 1950, com a ajuda de Vogodsk e G. Fridlender. Assim como *La filosofía del arte del Karl Marx* de 1973 (NETO e YOSHIDA, 2010, p. 08).

O interesse de pesquisar esse objeto fundamenta-se inicialmente, em virtude de nossa proximidade singular com a produção do audiovisual e do cinema, juntamente com o trabalho em projetos de formação nestes âmbitos artísticos. De modo que a primeira questão a incentivar o início de nossos estudos sobre a arte foi: Como o cinema interfere na formação individual e social? Só posteriormente, com a aproximação da compreensão da ontologia materialista, optamos por entender primeiro a arte e a formação estética, para, em estudos posteriores, voltarmos nossas investigações para o campo específico do cinema.

Em relação ao interesse pela estética marxista, este surgiu com o ingresso no Instituto de Estudos e Pesquisas do Movimento Operário – IMO/UECE, na qualidade de bolsista de iniciação científica-IC/UECE¹⁰, e, principalmente, com a participação no grupo de estudos “Estética de Lukács: Trabalho, Educação, Ciência e Arte no Cotidiano do Ser Social”¹¹, dos quais resultaram reflexões e estudos significativos para o prosseguimento de nossa formação.

Como resultado primeiro deste contexto, produzimos o trabalho monográfico no ano de 2014 intitulado *"A natureza essencial dos complexos da arte e da educação: Uma análise ontológica preliminar para a compreensão crítica do paradigma da arte/educação"*. A partir do padrão de análise do materialismo histórico dialético realizamos uma primeira aproximação à estética (1982) de Lukács, com maior dedicação ao *Prólogo*.

Os pressupostos da ontologia do ser social indicam que para a compreensão exata da natureza de qualquer complexo humano, é necessário entender a gênese, a estrutura e as funções essenciais realizadas no processo de reprodução social. Buscamos aclarar, principianamente, alguns traços da natureza da arte e da educação, e das funções essenciais destes complexos. Consonante a estes princípios, propomo-nos a estudar, de modo inaugural, três aspectos da arte e da educação, a saber: o caráter ontológico; o papel fundamental que elas desempenham na humanização dos indivíduos; e suas respectivas peculiaridades essenciais e nexos reais com a totalidade na reprodução social.

De nossa investigação, caracterizada enquanto uma etapa introdutória de um processo que levará muitas décadas de estudos, depreendemos que, para Lukács, a educação e a arte surgem das necessidades genuinamente humanas, e por isso, *mutatis mutandis*, exercem

¹⁰ Os projetos de que participamos no interior do IMO naquele contexto foram “O movimento de educação para todos e a crítica marxista”, e posteriormente, “O complexo da educação e a educação ambiental para a sustentabilidade do capitalismo contemporâneo”, ambos orientados pela professora PhD Susana Jimenez.

¹¹ Grupo de Estudos realizado no Instituto de Estudos e Pesquisas do Movimento Operário – IMO/UECE, coordenado pelo Professor Pós-Dr. Deribaldo Santos contando com a participação e colaboração de doutores, doutorandos, mestres, mestrandos, e dos alunos da graduação da UECE e da UFC. Para melhor entender como surgiu o referido grupo de pesquisa, ver o artigo “A história do Grupo de Pesquisa Trabalho, Educação, Estética e Sociedade (GPTREES) de Paiva e Viana (2015).

uma atuação ineliminável no processo de reprodução social. Atuam, também, nos processos de individuação e generalização humana, cada um de acordo com suas devidas peculiaridades e nexos com a totalidade na reprodução social. Compreendemos, em síntese, que a essência destes complexos é construída no encadeamento histórico das atividades e relações sociais, haja vista que ela é processual e carrega traços de continuidades e rupturas, avanços e retrocessos.

Na conjuntura capitalista geram-se, porém, profundas barreiras para o desenvolvimento das faculdades humanas autênticas e, igualmente, para a elevação de uma consciência individual e social através da arte e de seu ensino, tendo em vista que a educação e a arte empreendem-se de um cotidiano abalizado pela fragmentação dos sujeitos, da realidade, e do conhecimento.¹²

Não poderíamos concluir, entretanto, que estes complexos estão fadados apenas a reproduzir a ideologia que perpetua o capital, pois, a partir de uma análise onto-crítica, fundamentada nos padrões de pensamento do marxismo clássico, entendemos que em determinadas circunstâncias, a arte e a educação podem contribuir, respeitando os limites de cada complexo, para a formação de consciências mais amplas, que sejam capazes de perceber as raízes da alienação e de se apropriar de mais elementos para enfrentar cotidianamente a classe burguesa e suas imposições sociais.

Após compreendermos a unitariedade histórica e os nexos sociais que a arte e a educação conservam com o trabalho e com os demais complexos sociais, pretendemos aprofundar, com este estudo dissertativo, a pesquisa sobre estética. De tal modo que nossa pesquisa atual ancora-se sobre a problemática da "decadência" da produção da arte no contexto contemporâneo do capital e sobre as conseqüentes reverberações à formação estética.

Com apoio em Lukács (1965), nossa investigação ergue-se a partir da hipótese de que no contexto vigente do capital sucede-se um gradativo empobrecimento do solo cotidiano o qual está sendo, paulatinamente, despojado das possibilidades fecundas ao advento de criações artísticas autênticas. Procuramos entender como esta conjuntura atua na relação dos artistas com a realidade, em razão de avaliarmos que, de modo geral, os "artistas" estão produzindo

¹² É necessário ressaltar que as objetivações destes complexos contam com as categorias de *dependência ontológica* e autonomia relativa, e também da *contradição* e da *reciprocidade dialética*, as quais, como afirmou Lukács (1965, p. 265) permitiram a "Swift e Voltaire, Diderot e Rousseau, Lessing e Goethe arrebatados [da] emergente maré da barbárie burguesa esplêndidas ilhas de civilização humana". Entretanto, o esteta húngaro enfatiza que, "também estes heroicos e geniais esforços, estes êxitos individuais, estão fadados a permanecer isolados. O capitalismo, vitorioso economicamente, abate cada vez mais a resistência dos autênticos paladinos da civilização. À medida que a economia mercantil vai se generalizando, todos os bens da cultura, também se tornam mercadorias, e os seus produtores, especialistas submetidos à divisão capitalista do trabalho".

do suas obras com um circunscrito assento nas suas singularidades subjetivas as quais, em via de regra, fragmentam a realidade.

É inegável que, em última instância, o complexo da arte é determinado pelas relações de produção do sistema capitalista, porém, sabemos que este complexo mantém *autonomia relativa, reciprocidade dialética e dependência ontológica* com a totalidade social, sob a preponderância do trabalho. Desta maneira, conforme exige o método materialista histórico dialético, guiado pela ontologia, intencionamos compreender as mediações específicas que determinam o reflexo artístico e a formação estética vigente do atual contexto.

Suspeitamos que os artistas assentados na conjuntura do capitalismo em crise, em grande medida, realizam um reflexo artístico que não consegue aprofundar e, por vezes, nem intencionam fazê-lo, na essência da realidade. Por consequência, produzem um reflexo estético que não capta o “aqui e agora” do contexto histórico em que a obra está inserida. Neste ínterim, as obras de arte não alcançam a *particularidade* estética, nem aquela harmonia entre aparência e essência, objetividade e subjetividade, exterioridade e interioridade, proporcionada pelas artes autênticas, como defende a Estética de Lukács (1963).

Estamos convencidos de que tais fatores trazem sérias consequências para o processo de criação, recepção e formação estética. A crítica de arte mexicana Avelina Lésper (2011) dá suporte a nossa hipótese, quando analisa que, atualmente, qualquer pessoa pode receber o título de “artista”, pois isto depende, muito mais, de sua relação com o mercado e com as pessoas que compõem a “comunidade artística”, do que da qualidade da composição dos objetos artísticos.¹³ Segundo a autora, após receber este título, tudo o que este “artista” designar como arte, torna-se “arte”: excrementos, objetos pessoais (fotografias, imagens de arquivos, cartas de relacionamentos), mensagens de internet, etc.

Podemos citar inúmeras obras que exemplificam este cenário, tais como as polêmicas obras do britânico Damien Hirst, considerado atualmente um dos “artistas” plásticos mais ricos do mundo e mais conceituados no mercado da artes. Com obras que vão de um tubarão flutuando a animais cortados ao meio submersos no formol - expostas no museu Tate Modern de Londres - Hirst declara que o maior objetivo de suas obras é escandalizar, “onde o importante é o 'show off' para o espectador” (DIAZ, 2014).

Nossa época está marcada pelo contínuo adentramento da produção artística, enquanto valor de troca-mercadoria, no mercado da produção capitalista. As obras não são mais

¹³ O filme “A grande beleza” de Paolo Sorrentino (2013) provoca uma reflexão singular sobre esta problemática. Com uma pitada de sarcasmo, o diretor retrata a vida de um artista que produziu apenas um livro e aos 65 anos ainda sobrevive dos privilégios da fama dessa única obra, em meio a festas de celebridades e da mídia.

avaliadas por sua grandiosidade estética e, sim, pelo valor que atingem no mercado. Vivenciamos uma imposição da mediocridade cultural, apresentada no âmbito das artes como característica de originalidade contemporânea, erguem-se discursos os quais argumentam que a formação no âmbito das artes é arbitrária e desnecessária, chegando ao extremo, de renegar a importância da apropriação das técnicas artísticas.

Nos marcos deste texto, só poderemos indicar alguns traços que possivelmente justificarão a defesa de nossa hipótese, - a qual pretendemos confirmar mais vigorosamente em um estudo posterior. Portanto, com a presente pesquisa dissertativa, pretendemos apreender, de maneira geral, algumas das mediações, postas pela sociabilidade capitalista, que determinam as exteriorizações da arte e a formação estética.

Temos clareza de que, para comprovar esta conjectura, necessitaremos analisar, ainda, inúmeras obras específicas, todavia, embora pontuando alguns exemplos de obras, nosso maior intento é erguer um debate inicial, o qual nos dará fundamentos para a continuidade da pesquisa, no que diz respeito a futuras análises mais profundas de obras cinematográficas especificamente, da produção artística em geral, e sobre a formação estética.

Diante do exposto, o presente projeto de dissertação ergue-se mediante as seguintes indagações: Em que circunstâncias concretas a arte pode operar conforme sua função ontológica de proporcionar uma elevação da consciência? Quais são os rebatimentos do capital sobre a produção e o ensino da arte? Como a arte, e a formação estética podem contribuir ideologicamente para a formação de subjetividades que perspectivem à emancipação humana, mesmo nos limites contra-emancipatórios do capitalismo?

Para erguermos as possibilidades de alcançar nossos objetivos e realizar esta análise de modo mais consistente, buscaremos compreender as alterações da relação do artista com a realidade concreta, realizadas por meio das determinações capitalistas. Desta feita, com o propósito de construir a base teórica que fundamentará nossa análise, delinearemos, primeiramente, a função social específica da arte no processo de reprodução social. Buscaremos ressaltar que o complexo da arte é antropomórfico e, assim, reflete o mundo real com base na subjetividade humana, todavia, com fundamentos na imanência do mundo.

Lukács ressaltou em muitos momentos da estética, que as diferenças dos tipos de reflexos desdobram-se na própria realidade, enquanto uma necessidade objetiva da vida, e que as percepções sobre elas são tardias, mas fundamentais para o avanço social. Acreditamos na necessidade de resgatar e salientar tais peculiaridades na arte, considerando que o atual cenário ideológico está produzindo uma confusão persistente entre as funções das diferentes ativi-

dades sociais, o que está provocando um retrocesso teórico e prático no cotidiano e em cada área da vida humana (arte, educação, ciência, etc).¹⁴

Levando em consideração a nossa hipótese de que o reflexo estético está, cada vez mais, enclausurado à reprodução do pensamento singular do artista, bem como, intensamente, mediado pelas leis do mercado, nos deparamos, ainda, com a premência de compreender alguns elementos da categoria da *particularidade* na estética. Conforme nossa compreensão de Lukács (1982), esta categoria, além de ser a categoria mais importante para a estética, é a categoria central e essencial para o entendimento da função social da arte e da relação entre a singularidade, a particularidade e a generalidade no reflexo artístico.

Julgamos que estes fundamentos nos possibilitarão realizar, inicialmente, o exame de nossa hipótese e das determinações do capitalismo para o reflexo estético, permitindo entendermos até que ponto a criação artística atual consegue reproduzir o contexto histórico no qual está inserida, ou seja, em que medida as obras alcançam o “*hic et nunc*” social. Poderemos observar, ainda, com base nestes fundamentos, como os efeitos ideológicos do capital perpassam o ensino de arte.

De tal maneira, estruturaremos nosso texto da seguinte forma: No primeiro capítulo sistematizaremos nosso entendimento sobre a especificidade da arte na obra de Lukács, delineando, introdutoriamente, sua função específica na reprodução social. No segundo capítulo, objetivamos edificar, com um estudo inicial, alguns elementos da natureza da *particularidade*, a fim de perceber, em sua forma geral, as mediações que tal categoria opera na reprodução social.

Com base nestas mediações mais gerais da particularidade, no terceiro capítulo investigaremos como esta categoria atua no reflexo estético, na intenção de elucidar o modo como o reflexo da particularidade ocorre no processo produtivo da arte, para desvelar, de que maneira, o particular auxilia na reprodução do “*hic et nunc*” mundano nas obras de arte. Nesta direção, abordaremos algumas características do reflexo da particularidade e suas conexões com a singularidade e a generalidade no campo do reflexo da arte.

¹⁴ Para aprofundar nos estudos sobre as peculiaridades dos diversos tipos de reflexos (arte, ciência, cotidiano, religião, etc), além da estética de Lukács (1982), sugerimos uma leitura mais introdutória dos livros: **Ontologia, estética e crise estrutural do capital**, organizado por Santos, Costa e Jimenez, 2012; e **Estética, cotidiano e formação humana em Georg Lukács: um estudo sobre as questões preliminares e de princípio**, organizado por Santos, Araújo e Costa, 2014, produzidos no interior do GEPETRES. Nestas obras constam diversos artigos que, de forma direta ou indireta, tratam dos reflexos antropomórficos e desantropomórficos, como por exemplo, respectivamente, “*Noções introdutórias a partir do prólogo da estética de Lukács*” de Araújo, Silva e Paiva (2012); e “*Trabalho, cotidiano, estética e formação humana: orientações lukacsiana sobre as aproximações ao complexo artístico*” de Santos (2014).

Este arcabouço teórico será a substância para elucidarmos, posteriormente, de que modo o capitalismo exerce influência sobre a produção da arte, visto que, a explanação da particularidade enquanto categoria do real e da estética nos permitirá levantar elementos que revelarão se o enunciado sobre a decadência da fruição estética é concreto e, ainda, condiz com a realidade do mundo contemporâneo.

Pretendemos indicar brevemente, no interior de nossas conclusões, algumas considerações sobre as alterações no complexo da particularidade, realizadas no capitalismo, mas apenas de modo introdutório e ilustrativo, com o fim de apontar, brevemente, algumas repercussões destas alterações no processo do conhecimento, da estética, da formação em artes e, principalmente no processo de formação humana.

No que se refere a concepção estética alinhada aos pressupostos marxistas, seguiremos as orientações de Georg Lukács (1970, 1982a, 1982b, 1982c, 1965, etc) e de alguns autores que se debruçam sobre a *Estética*, a exemplo de Parkison (1973), Tetulian (2008), Infranca e Vedda (2014), Vedda (2014), Vaisman e Vedda (2014), Oldrin (2013, 2014), Neto e Yoshida (2010), Frederico (2005), Araújo, Santos e Gonçalves (2013, 2014), Teófilo (2014), Araújo (2013), Santos (2012, 2014), Santos e Costa (2012a, 2012b, 2014) e Costa, Santos e Teófilo (2014), entre outros.¹⁵

Dessa maneira, interpretamos que uma das questões relevantes deste estudo consiste em evidenciar alguns dos determinantes históricos concretos que exercem mediação na realização das objetivações estéticas, os quais se modificam de acordo com as relações do sistema "*metabólico*" social, desencadeadas por intermédio da ação teleológica do trabalho.

Em síntese, nosso intento essencial centra-se em investigar os obstáculos que a conjuntura atual do capitalismo produz para a criação e o ensino da arte, e quais os seus rebaatimentos concretos na formação humana. Enfatizamos, mais uma vez, que este estudo funda-se principalmente na necessidade de evidenciar em que circunstâncias e de que modo a arte pode formar indivíduos que se alcem para além dos muros do individualismo desumanizante. Além disso, interessa-nos levantar reflexões, para entender, posteriormente, como o complexo da arte pode, nos marcos limitantes do capitalismo, contribuir para a transformação das consciências e para a evolução da história para um patamar de sociabilidade superior.

Conforme nossos pressupostos teórico-metodológicos, um sistema superior de humanidade será instaurado com o comunismo, o qual Karl Marx comprovou que não se trata

¹⁵ Para quem tem interesse em conhecer os grupos de pesquisas que estudam a estética lukasciana no Brasil, pode consultar a dissertação de Araújo (2013): *Estética em Lukács: reverberações da arte no campo da formação humana*. (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza (2013).

- como muitos teóricos burgueses afirmam - de apenas uma utopia, mas sim de uma possibilidade objetiva posta concretamente pelo indivíduos, através do desenvolvimento das forças produtivas. Portanto nossos esforços, enquanto pesquisadores e educadores, ultrapassam os vínculos com a educação formal e com a produção do conhecimento acadêmico, pois, nossos estudos são comprometidos, principalmente, com a formação ampla e omnilateral, com a busca de perpetuar e efetuar o movimento de emancipação dos explorados, iniciado com a luta de classes, existente, antes mesmo, da instauração da sociedade burguesa.

2 ELEMENTOS PRIMEIROS PARA A COMPREENSÃO DO OBJETO: DELINEAMENTOS INICIAIS SOBRE A ARTE

Conduzimos este capítulo no propósito de delinear, introdutoriamente, a função ontológica do complexo da arte e o modo como esta se efetivam no solo social. Pretendemos entender como a arte atua enquanto reflexo superior que, mediante a teleologia secundária, interage na subjetividade dos indivíduos em relação com seu gênero. Este empreendimento esteia-se na urgência contemporânea, sob o atual embrolho teórico-prático que envolve a chamada “arte/educação”, a fim de esclarecer a forma particular autêntica de o reflexo artístico operar na formação humana, desvelando, dessa maneira, sua mediação típica, antropomórfica, no processo de individuação dos sujeitos.

Evidenciaremos ao longo do texto os elementos que confirmam a atuação deste complexo enquanto esfera de mediação entre *individualidade* e *generidade* no processo de reprodução social. Por conseguinte, demonstraremos porque a arte é ineliminável do movimento de continuidade histórico-humana. Para tal empreendimento, inserimos a nossa análise na esteira ontológica marxiana-lukacsiana, e discorreremos alguns elementos sobre a elaboração teórico-filosófica de alguns pesquisadores da estética e da educação na perspectiva marxista, (LUKÁCS, 1982; TERTULIAN, 2008; COSTA; SANTOS, 2008), entre outros.

Esta elaboração justifica-se, em duas questões centrais para nossas investigações, que seriam: 1) a necessidade de desvelamento da essência ontológica do fenômeno artístico, frente às análises predominantemente ambíguas, fenomênicas e fragmentadas da contemporaneidade; e 2) o desvelamento da relação que esse complexo conserva com a *totalidade* e a *reprodução social*, ou seja, a relação de *autonomia relativa* e *dependência ontológica* com o trabalho.

Dessa maneira, a análise à qual nos propomos como primeira aproximação acerca do reflexo da arte nos impulsiona a elucidar, neste capítulo, a substância inerente a esse complexo e o seu desenvolvimento na história da formação social, identificando os elementos que colaboraram para sua gênese e aperfeiçoamento. Esclarecemos, preambularmente, questões gerais sobre a gênese, o desenvolvimento e a função ontológica da arte, procurando evidenciar sua forma específica de intervir na formação dos indivíduos.

Delineamos também os argumentos legitimadores da origem histórica do complexo da arte para atender às necessidades humanas subjetivas do cotidiano social, mostrando

que este reflexo se efetiva por intermédio de mediações construídas nesse mesmo cotidiano, através das concretas objetivações individuais.

2.1 ESPECIFICIDADE DO COMPLEXO DA ARTE: TRAÇOS DE UMA PROGRESSIVA APROXIMAÇÃO

A fim de expor a peculiaridade do reflexo artístico e sua finalidade para o desenvolvimento humano, elegemos como melhor curso para este desígnio as investigações de Lukács (1982a, 2012) acerca da gênese, da estrutura, do desenvolvimento, e da especificidade da arte. Esta escolha embasa-se na perspectiva onto-genética do esteta húngaro, cuja defesa fundamental entende ser possível apreender a gênese, o desenvolvimento, a autonomização e o papel desse reflexo para a evolução histórica social.

Esclarecer, de antemão, para evitar erros de perspectiva por parte dos leitores que o estudo exposto aqui configura-se como um primeiro esboço de exposição acerca *Estética* de Lukács (1982a). Considerando-se que o empreendimento de uma compreensão satisfatória desta obra, requisita, diante da sua densidade filosófica, um estudo mais prolongado e com rigor sistemático tanto em intensidade como em sua extensão, o que escapam a natureza dos limites de um estudo dissertativo no contexto contemporâneo.

Nossa elaboração se referencia, principalmente, no primeiro tomo da *Estética* de Lukács (1982a), bem como no estudo deste texto realizado por Tertulian (2008) e por Celso Frederico (2005). É interessante mencionar que a tradução aqui utilizada foi produzida pelo grupo de estudos *Estética de Lukács: Trabalho, educação, ciência e arte no cotidiano do ser social*, desenvolvido no seio do Instituto de Estudos e Pesquisas do Movimento Operário da Universidade Estadual do Ceará – IMO/UECE coordenado pelo professor Deribaldo Santos.

Explanaremos sobre o vínculo incessante que a arte preserva com a *totalidade social*, e sobre sua fundamental atuação no processo de *reprodução social*, resultante da capacidade de tornar o cotidiano mais rico, ao semear no homem a consciência de sua humanidade genérica. Para realizar a elaboração do referido texto, embasamos nosso estudo nos autores marxistas Lukács (1978/1982a/1982b/2012), Tertulian (2008), Frederico (2005) Costa, Santos (2012) e Araújo (2013).

2.1.1 Reflexões de uma concepção preambular sobre arte

Lukács (1982a), com alicerce na fundamentação onto-marxista, contrapõe à estética o estudo idealista da arte, o qual a apresenta como um fenômeno apriorístico inerente à essência humana. O esteta acentua de maneira oposta a esta perspectiva que a arte não pode ser definida previamente como um fenômeno inato, imutável, pois sua essência será sempre mediada pelas tendências históricas da humanidade.

De tal modo, defende, segundo argumenta Frederico (2005), a historicidade social da produção e recepção estética, afirmando que elas emergem em um determinado período histórico, como uma necessidade humana. Portanto, para Lukács (1982a), este reflexo jamais poderia ser considerado como uma prática inata do ser social, ou mesmo do ser orgânico, como afirmara Darwin ao ressaltar que a espécie humana herdou as capacidades artísticas de sua fase pré-humana, presentes nos animais superiores.

Embasando-se nos *Manuscritos* de 1841¹⁶, obra em que Marx (2010, p. 110) ratifica que os sentidos humanos são conformados historicamente, ou seja, que “a formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda história do mundo até aqui”, Lukács depreende que o despontar do reflexo artístico atende “por funções no processo de autodesenvolvimento da espécie humana” (FREDERICO, 2005, p. 93), e, por esse motivo, a questão mais importante de suas investigações consiste em identificar as funções pelas quais a arte se engendra na vida cotidiana.

A partir desse pressuposto, compreendemos mais claramente o percurso ontológico da *Estética* de Lukács e a relevância que ele atribui às investigações da gênese artística ao julgar que a função e a estrutura das objetivações humanas podem ser esclarecidas mediante sua gênese e forma peculiar de manifestar-se na história social. Por isso, o filósofo destaca ser imperioso elucidar o “[...] lugar do comportamento estético na totalidade das atividades humanas, das relações humanas com o mundo externo, assim como a relação entre as formações estéticas que assim surgem, sua estrutura categorial (forma, etc.) e outros modos de relações com a realidade objetiva” (LUKÁCS, 1982a, p. 11). Para esse filósofo, a criação artística é uma forma particular de reflexo do homem sobre o seu entorno, que emerge da vida cotidiana, por meio da substancial mediação do trabalho, constituindo-se de acordo com sua peculiaridade, para atender a uma necessidade social específica.

¹⁶ Frederico (2005, p. 69) alega que o contato de Lukács com esta obra, no ano de 1930, como também, com os “Cadernos Filosóficos de Lênin”, resultaram em uma retificação de sua fundamentação teórica marxista. Em suas palavras: “o contato com os Manuscritos econômicos-filosóficos do jovem Marx forneceu-lhe, como vimos anteriormente, os elementos teóricos para romper definitivamente com o hegelianismo de história e consciência de classe [...]. De sua primeira leitura da obra juvenil de Marx, Lukács reteve a concepção da realidade como uma totalidade estruturada e, em assim fazendo, admitiu a existência de uma dialética objetiva diferente da mera interação entre sujeito e objeto”.

Lukács (2012a) acentua, no entanto, em sua famosa introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels de 1945, que não foi ele a inaugurar a discussão sobre a teoria do reflexo no campo da estética. Essa questão já se apresentava como central em Aristóteles, integrada apenas consecutivamente às demais elaborações sobre a estética. Contudo, a teoria do reflexo, só tornou-se conhecida posteriormente. Lukács (2012) utiliza o exemplo da peça teatral “Hamlet”, em que Shakespeare caracterizou o reflexo como uma concepção capaz de exprimir a essência da produção da arte.

Com base nas inferências sobre investigações acerca do reflexo consciente em Marx, Lukács (1978, p. 10) depreendeu que a gênese teleológica emergiu casualmente enquanto característica do novo ser, constituindo-se em uma singularidade humana substancial para todos os processos sociais, visto que “todo evento social decorre de posições teleológicas individuais”. Para esse autor, portanto, no materialismo histórico dialético, a teoria do reflexo também se apresenta como cerne, na medida em que, neste princípio, toda conquista consciente do mundo externo é considerada um reflexo do real.

Fiel a essa perspectiva basilar para o marxismo, Lukács (1982a) destaca que o reflexo da realidade se caracteriza no modo universal e no fundamento de todas as interações humanas, em que se origina da necessidade e liberdade humana de se adaptar e transformar o mundo exterior, por meio da atividade consciente e criadora do trabalho, posto que, desde os primórdios, o mundo objetivo exige as esferas do ser biológico e, sobretudo, do ser social uma adaptação a sua imensidão – “extensiva e intensiva” – por meio da seleção inconsciente de um reflexo.

O surgimento e as diferenciações dos tipos de reflexo da realidade desenvolvem-se, desse modo, pela imposição do mundo material, o qual exige dos seres uma adaptação à sua infinitude externa. Não obstante, conforme observa Lukács (1982a), a adaptação dos animais ocorre de maneira qualitativamente diferente da adaptação humana, uma vez que aquela se realiza de forma imediata e exclusivamente fisiológica, como um epifenômeno do movimento causal natural.

O processo adaptativo se altera essencialmente com o salto ontológico para o ser social, passando a ser realizado por meio da mediação de uma atividade consciente – teleológica – sustentada inicialmente na liberdade de escolhas intuitivas. Essas escolhas individuais se orientam por intermédio das determinações sociais particulares, construídas historicamente pelos indivíduos. Por isso, a liberdade humana de escolhas entre as possibilidades postas, no intuito de suprir as necessidades concretas, coloca à objetividade um peso subjetivo que se

expressa por meio do reflexo do real e determina-se, em última instância, pelo ordenamento do trabalho.

A evolução das forças produtivas, simultaneamente à divisão social do trabalho, possibilitaram ao homem refinar seus sentidos e habilidades, desenvolvendo, assim, capacidades superiores que são continuamente complexificadas, para que eles sejam capazes de dar respostas às novas exigências sociais. São estas imposições sociais que conduzem os homens a deliberarem os reflexos, perante sua adaptação ao mundo, confrontando, de tal modo, o presente com o passado e com o futuro. No processo adaptativo crescente, surgiram então os diferentes tipos de reflexos. Sobre esse surgimento, leiamos as palavras de Lukács (1982a, p. 22):

A diferenciação é, portanto – acima de tudo nos terrenos da ciência e da arte – um produto do ser social, das necessidades nascidas dele, da adaptação do homem a seu entorno, do crescimento de suas capacidades em interação com a necessidade de estar cada vez mais à altura de novas tarefas. Estas adaptações ao novo têm que se realizar diretamente no indivíduo humano fisiológica e psicologicamente, porém desde o primeiro momento cobra uma generalidade social, porque as novas tarefas, as novas e modificadoras circunstâncias, têm uma natureza geral (social) e não admitem variantes subjetivo-individuais mais que no marco do ambiente social.

Nesse sentido, a evolução da esfera do ser biológico, seu desenvolvimento e salto até o ser social – por meio da atividade consciente do trabalho – estabelecem orientações e determinações fundamentais para a diferenciação e especificação dos reflexos, os quais se movimentam, assim como a totalidade material, pelas determinações unitárias do real, com autonomia relativa própria e dependência ontológica do trabalho. Lukács expõe, em suas últimas obras teóricas, a tese fundamental conforme Tertulian (2008, p. 198), de que “cada manifestação da subjetividade humana se encontra condicionada, de múltiplas formas, por suas relações concretas com a realidade objetiva”.

De acordo com Frederico (2005), o esteta toma como impulso o arcabouço teórico de Marx para firmar que toda atividade humana – os diversos tipos de reflexos – sustenta-se na síntese da relação entre subjetividade e objetividade. Logo, a conformação dos reflexos superiores também se assenta na relação sujeito-objeto – interioridade-exterioridade –, contudo, nesse nível, essa relação assume “características especiais” e específicas competentes a cada tipo de reflexo.

Na perspectiva ontológica do marxismo, essa interação ineliminável tem sua gênese e desdobramento no trabalho. Nas palavras de Frederico (2005, p. 98): “inicia-se na vida material dos homens, com o trabalho: a atividade prática que separou o homem da natureza,

que transformou esta em objeto da atividade humana e, conseqüentemente, fez do homem um sujeito”.

Tertulian (2008), por seu turno e com outras palavras, confirma o que diz Frederico (2005). Isto é, que Lukács concebe o reflexo estético como uma oposição de subjetividade-objetividade, não obstante, verifica-se neste como escreve Tertulian (2008, p.199), “um caso limite da relação sujeito-objeto, uma forma evoluída e especificamente modificada da relação primária sujeito-objeto”. Lukács (1982a), sobre essa questão, afirma que a relação sujeito-objeto do reflexo artístico apresenta-se de forma “símil” ao princípio idealista geral, no sentido de que, tanto o objeto estético quanto a recepção deste, enquanto reflexo antropomórfico depende essencialmente do sujeito para efetivar-se.

No entanto, há uma diferença substancial que estabelece uma justa oposição, entre o fundamento da teoria estética em Lukács e outras derivadas do princípio idealista. Essa oposição solidifica-se por razão deste último, de modo geral, acomodar a relação sujeito-objeto inerente à arte e aos demais reflexos antropomórficos, a todos os reflexos humanos particulares, a exemplo do reflexo científico – essencialmente desantropomórfico. Explicaremos adiante, sumariamente, a diferença entre estes dois tipos de reflexos (antropomórfico e desantropomórfico), bastando evidenciar aqui, que esta antinomia de princípios direciona as duas concepções de mundo para caminhos opostos.

Mediante o axioma apresentado acima, observamos que, para analisar a particularidade do reflexo artístico, Lukács apoia-se no prisma materialista do reflexo do real e, por intermédio dessa perspectiva, supera dialeticamente as teorias apriorísticas da arte, ao compreender que a atividade artística se institui pela práxis humana no desenvolvimento de sua história social. Constatando, desse modo, como bem esclarece Tertulian (2008, p. 199), que a “autoconstituição da subjetividade, o desenvolvimento progressivo das aptidões e capacidades humanas estão em relação de condescendência com os atos de manipulação e de dominação da realidade objetiva”.

Como consequência ao avanço de suas investigações “ontogenéticas” sobre a evolução social das objetivações estéticas, o esteta húngaro desvela notavelmente que “os princípios e elementos estruturais”, gérmenes da objetivação da arte, já se encontravam postos no mundo objetivo (FREDERICO, 2005, p. 99). Destarte, unicamente por intermédio do ato do trabalho, foi possível deslocar estes elementos estruturantes - denominados por Lukács (1982a) de “formas abstratas” - do mundo natural para o cotidiano humano.

Podemos exemplificar este argumento baseando-nos, ainda, na explanação de Frederico (2005, p. 100) sobre a conformação do ritmo. Partindo da estética lukacsiana, o

autor assevera que esta forma, enquanto um dos modos abstratos da arte, “nasce como uma característica especificamente ontológica do ser social” e configura-se, inicialmente, em “um reflexo condicionado no sentido de Pavlov, um reflexo adquirido pelo exercício”, no qual auxilia o processo de trabalho e complementa a objetivação para torná-la mais eficiente. Celso Frederico (2005, p. 100) ratifica, além do mais, que

O trabalho, como a arte, é uma atividade teleológica, mas nele, o ritmo é apenas um mero coadjuvante, um auxiliar do processo de transformação visado (basta pensar aqui nas primitivas canções do trabalho). É somente no reflexo artístico que o ritmo torna-se uma finalidade evocadora. Ele, então, é trazido para, assim, revestir conteúdos próprios da arte feita pelo homem e para o homem. Estamos, agora, diante de uma manifestação da autoconsciência humana: a invenção do ritmo na estética é uma criação humana e, também, uma criação verdadeira e real, contrariamente ao universo fantasmagórico da religião.

Com o aporte desse autor acerca da origem do ritmo e do processo que o conduz à consciência artística, desenvolvido por Lukács, depreendemos que esse elemento já integrava o mundo concreto precedentemente à sua utilização objetiva, visto que, segundo Lukács, o cotidiano é repleto de inúmeros processos rítmicos, internos e externos ao homem, a saber: os batimentos do coração; a respiração; as estações do ano; dia e noite; etc.

A intervenção da atividade do trabalho possibilitou, portanto, que esses movimentos se tornassem fatos conscientes, categorias estéticas abstratas elevadas ao campo social. Conforme Frederico (2005, p. 100), Lukács demonstra na *Estética* que o “ritmo inaugura a sua história no processo de hominização e segue diversificando-se, conforme o avanço das relações entre o homem e natureza”. O ritmo, desse modo, torna-se uma abstração consciente ao deixar de ser mero auxiliar de um fim posto pelo trabalho, convertendo-se, por conseguinte, em um reflexo teleológico evocativo com fim em si mesmo (LUKÁCS, 1982a).

Assim como o ritmo, as demais formas abstratas (simetria, proporção e ornamentística), constituem-se, primitivamente, enquanto reflexos inconscientes do real, que se deslocam de uma forma natural/animal, por intermédio da atividade social do trabalho, para, inicialmente, complementar e aperfeiçoar esta mesma prática objetiva. Sobre isso, Frederico (2005) afirma que tais formas complementares da atividade vital transformam-se, inicialmente, em reflexos formais do real, abstrações “destituídas de mundo”, na medida em que ocorre o desenvolvimento paulatino da práxis e, consecutivamente, da consciência do sujeito ativo, deslocando-se paulatinamente da imediatas prática para soerguerem-se como categorias artísticas evocativas, com relativa autonomia, de acordo com suas peculiaridades.

Tertulian (2008, p. 213) revela que Lukács comprova esta tese ao sinalizar que o ritmo, assim como as outras “formas primárias da atividade estética”, assume ulteriormente uma função diferente da operada no processo prático do trabalho, visto que “as práticas mágicas, os rituais, as cerimônias vão largamente fazer apelo aos ritmos, não somente para a evocação de diferentes ações práticas coroadas com sucesso, mas também para amplificar os sentimentos (de prazer, de alegria, de segurança de si) ligados à presença do ritmo”. Neste ínterim, os ritmos passam a preservar “um senso imanente, um poder evocativo e emocional imediato, tornam-se manifestações autônomas de certas disposições de espírito” (TERTULIAN, 2008, p. 214).

De modo semelhante ao desprendimento do ritmo, a simetria e a proporção soerguem-se do processo utilitário do trabalho quando estabelecem uma atuação mediada por um “valor evocativo”. Vejamos as palavras de Tertulian (2008, p. 217) sobre esse debate:

Nesse momento é que as regularidades e os paralelismos, a simetria e a proporção, descobertos a favor do progresso técnico, começam a representar, como uma visão materializada do poder humano, uma expressão de consciência de si e adquirem dessa maneira, uma dimensão nova, diferente da dimensão estritamente utilitária, uma dimensão evocativa, que vai a par com a acentuação da consciência de si; nesse momento, pois, se operaria o deslocamento gradual da perspectiva utilitária para a perspectiva estética.

Entendemos de modo consequente que a ornamentística, enquanto “uma das formas iniciantes mais típicas da atividade estética” (TERTULIAN, 2008, p. 218) possui um elo imediato com “o prazer humano de se enfeitar” e constitui-se em um reflexo peculiar, conformado em si mesmo, orientado para a evocação por meio das formas abstratas elementares do reflexo, expostas sumamente aqui.

Essa objetivação artística primitiva, conforme apresenta Frederico (2005, p. 101), só surge concretamente, “como uma refiguração sensível e perceptível de uma essência sem mundo, de uma forma vazia, geométrica, a serviço de um conteúdo determinado perseguido pelo artista” quando estes elementos ultrapassam o limite da utilidade, ou seja, quando o estético se “afasta” do meramente agradável, do útil.

A partir dessa fundamentação, inferimos, ademais, que a ornamentística é um dos fundamentos basilares da conformação do princípio estético (LUKÁCS, 1982a), em que o desprendimento da utilidade instantânea foi fundamental para que o belo transcendesse ao momento imediato do trabalho e da vida cotidiana, passando, dessa maneira, a evocar “sentimentos humanos,” para posteriormente converter-se em um reflexo artístico (FREDERICO, 2005).

Além disso, para perfazer-se, a arte utiliza as faculdades sociais da imitação e da mímica que, segundo Frederico (2005), estão presentes no mundo social desde os primeiros sinais de comunicação e seguem complexificando-se e tornando-se cada vez mais mediadas conforme as forças produtivas avançam. Com o constante avanço social, o conteúdo do real e sua forma de transmissão modificam-se e afastam-se, progressivamente, da imediatividade; conseqüentemente, a linguagem passa a ocupar-se não só do conteúdo que deve ser transmitido, mas também do sentimento que sensibilizará o receptor do ato comunicativo, ou seja, da “função evocadora” que os conduzem aos sentimentos.

Alicerçados nas investigações de Frederico (2005) sobre o uso dessas faculdades inseridas na linguagem, constatamos que o homem utilizará tanto o “sentido unívoco (reflexo correto da realidade)”, designado como o conteúdo da transmissão, quanto a capacidade de “evocar sentimentos”, em que recorre ao apelo à sensibilidade do receptor, para objetivar o reflexo artístico. Observamos ainda que a magia e a religião usam estes dois elementos de modo análogo à arte e, no entanto, esta última diferencia-se paulatinamente com a intensificação do processo evocativo.

Lukács (1982a) busca demonstrar com suas análises sobre o surgimento e a separação das diversas formas de reflexos espirituais que a religião e a arte têm suas gêneses vinculadas à magia e surgem tal como esta, enquanto reflexos antropomorfizadores indiferenciados. Tertulian (2008, p. 207) sinaliza que aquele esteta revela que os reflexos antropomórficos emanaram da necessidade ineliminável do homem “restaurar teleologicamente o mundo para sua própria condição humana, para situar a totalidade dos fenômenos e experiências com relação a seus próprios impulsos e aspirações”. Todavia, ao longo do desenvolvimento humano não linear, suas objetivações seguiram direções distintas, primeiramente, com a separação do reflexo artístico da magia.

A elevação do reflexo antropomorfizante à arte ocorre precisamente segundo as inferências de Tertulian (2008, p. 207), “quando não se encontra mais apelo à transcendência nas representações do mundo destinadas a figurar a perturbação ou o equilíbrio do ser”, ou seja, “quando o grau de conformidade do mundo com as aspirações humanas aparece sob os traços da estrita imanência, como o resultado de uma relação dialética equilibrada entre objetividade e subjetividade”. A magia e a religião, dessemelhante da arte, quedam fixas à dualidade da imitação, visto que ambas acreditam na verdade transcendente de suas elaborações, considerando-as superiores à objetividade do mundo material. Portanto, “na magia e também na religião, existe o duplo movimento de atribuir o estatuto de realidade ao transcendente e

exigir, do destinatário da mensagem, a crença nessa realidade e a correspondente fé” (FREDERICO, 2005, p. 103).

De outro modo, no complexo da arte, “seguindo um rumo oposto, entende o seu reflexo apenas como reflexo, como algo fictício que se fecha num círculo, num sistema centrado em si mesmo” (FREDERICO, 2005, p. 103). Ao refigurar a realidade objetiva, a arte não se apresenta enquanto verdade em si, mas como um reflexo subjetivo desta que, no entanto, busca revelar aproximadamente o mundo em sua imanência. Dessa maneira, Frederico (2005, p. 102) faz a seguinte advertência:

Como o trabalho, o reflexo artístico pressupõe uma apreensão fiel dos elementos que realmente compõem o mundo exterior. Mas, por outro lado, o seu caráter evocador exige a intensificação daqueles traços que na própria realidade permanecem esmaecidos. Portanto, o reflexo artístico não é uma mera cópia do real, mas uma transfiguração deste para o mundo próprio dos significados humanos. Se o reflexo próprio ao trabalho já pressupõe uma certa diferenciação do mundo real, o reflexo artístico, em sua transfiguração antropomorfizadora, vai mais além.

De acordo com suas análises genético-sistemáticas, Lukács (1982a) salienta que inicialmente os diversos tipos de reflexos realizavam-se “numa base indiferenciada”, de forma direta e imediata com as atividades práticas e que, só posteriormente, desprenderam-se do “chão cotidiano” como formas típicas, elevando-se ao plano teórico. Com base nas elaborações do esteta húngaro, entendemos, portanto, que a atividade artística se objetiva conforme sua peculiaridade, antes mesmo da constituição de uma consciência estética, uma vez que, para ser relativamente autônoma, exige necessariamente um desprendimento do cotidiano indiferenciado e uma ruptura (relativa) com a vida prática.

Partindo do fundamento lukacsiano (1982a), compreendemos, por conseguinte, que foi necessário um longo período evolutivo para os reflexos se firmarem e operarem enquanto formas peculiares relativamente independentes, pois esse processo de separação do cotidiano geral e comum efetuou-se lentamente de forma desigual e contraditória. Conforme Lukács (2012), as atividades espirituais de acordo com a seara em que atuam – especialmente a arte – conquistaram uma autonomia relativa concreta tardiamente, possibilitada apenas por intermédio da essencial evolução e divisão social do trabalho.

Contudo, o esteta húngaro adverte, apoiado em Marx, que esta autonomia jamais será absoluta, pois, em última instância, é o trabalho como base econômica que guardará o momento preponderante. Como escreve o esteta; “[...] cada campo, cada esfera de atividade se desenvolve espontaneamente – por obra do sujeito criador – vinculando-se de modo imediato às suas criações precedentes e desenvolvendo-as ulteriormente” (LUKÁCS, 2012, p. 15).

Apoiado em Marx, Lukács (1982a) assevera que a ininterrupta divisão social do trabalho foi fundamental e imperiosa para o surgimento e aperfeiçoamento dos variados reflexos sociais, por assegurar, já nos estágios iniciais, um subsequente aprimoramento da prévia-ideação e da objetivação, como também a conquista de um incipiente grau de ócio para os indivíduos, permitindo, assim, que refletissem mais adequadamente sobre seu entorno e sobre si mesmos, sobre suas ações práticas e condição humana.

Por esse prisma, compreendemos, então, que os modos diferenciados de refletir a realidade, a exemplo da ciência e da arte, refletem a mesma totalidade real ou nas palavras de Lukács (1982a, p. 11): “o mesmo solo cotidiano”, não obstante, cada complexo reflete e opera a seu modo singular, com movimentos e determinações próprios, ou seja, “o comportamento cotidiano do homem é o começo e ao mesmo tempo o fim de toda atividade humana”.

Dessa maneira, suas pesquisas revelam que a arte, assim como a ciência e a religião, tem seu princípio na vida cotidiana dos homens – em sua práxis – como uma conformação do reflexo superior. Para melhor exemplificar essa constatação, Lukács (1982a) compara o cotidiano com um rio e faz analogia com o aforismo atribuído a Heráclito de Éfeso, “é impossível entrar no mesmo rio duas vezes. As águas já são outras e nós já não somos os mesmos”. Nas palavras de Lukács (1982a, p. 11-12):

Se representarmos a cotidianidade como um grande rio, pode ser dito que dele se desprendem em formas superiores de recepção e reprodução da realidade, a ciência e a arte, e essas 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.

Conforme nosso entendimento do exposto por Lukács (1982a), é o cotidiano que apresenta o conteúdo e a forma para a construção do reflexo artístico, é nele que se apresentam os problemas que dão vida às objetivações dos grandes artistas, e é somente para ele que estas objetivações retornam, proporcionando uma meditação singular e insólita sobre a vida.

Convém pontuar, entretanto, por meio das inferências de Lukács (1982a), que, para o reflexo da arte se compor em um dos gêneros da universal relação dos indivíduos com o mundo externo, ou seja, um segmento dos diversos tipos de reflexos humanos do real, consubstancia-se como um complexo tardio no processo de evolução do homem, quando relacionado à conformação do reflexo científico; pois, para se desenvolver e separar-se do cotidiano e das práticas mágicas como uma forma específica de refletir a realidade, demanda maior de-

envolvimento das técnicas de trabalho e de abstrações mais complexas. Isto é, requisita que a objetividade e a subjetividade social encontrem-se em um grau de evolução superior.

Para especificar as características gerais do reflexo estético, Lukács (1982a) relaciona-o, durante toda a sua obra, ao reflexo científico, demonstrando que este, diferente daquele, atua com base no princípio desantropomórfico, visto que busca desprender-se de todas as determinações sensitivas e intelectuais da consciência subjetiva e refletir, assim, os objetos materiais, suas conexões e movimentos da maneira como “são em si”, revelando, desse modo, que a existência dos objetos independe da consciência humana.

Já o reflexo artístico, conforme as palavras do esteta húngaro, é antropomórfico, pois parte do mundo humano e orienta-se para ele. O “critério da verdade estética não coincide necessariamente com o grau de [...] aproximação” da realidade, uma vez que, neste reflexo a objetividade é representada por intermédio das “referências típicas humanas” (LUKÁCS, 1982a, p. 323). Esta peculiaridade essencial da arte, foi mal interpretada durante milênios e, ainda hoje, permanece, do mesmo modo, no seio de algumas perspectivas estéticas idealistas.

Em decorrência do seu caráter antropomórfico, Lukács (1982a) revela que, o reflexo estético foi considerado por muitos teóricos da antiguidade como “inimigo capital” do desvelamento do real. Não é a toa que a arte e o princípio estético foram condenados diversas vezes “desde de Tertuliano hasta Kierkegaard”. Somente com o estabelecimento do capitalismo que as investigações sobre a imanência puderam ser aprofundadas, em decorrência das mudanças profundas na relação entre a ciência e a produção.

Aliando-se as “crises das concepções religiosas” o capitalismo instituiu uma forma de transcendência mais complexa, trazendo à tona um dualismo de um novo tipo; nas palavras do autor, “han impuesto la sustitución de la vieja transcendencia ingenua por otra nueva, complicada y refinada” (LUKÁCS, 1982a, p. 26) inaugurando um dualismo novo que,

ya em la época de defensa ideológica contra la teoria copernicana por parte de los representantes del cristianismo: se trataba de reducir el copernicanismo al método meramente practico com objeto de poder admitir la inmanencia, en cuanto al mundo fenoménico explicado por la teoria, negando al mismo tiempo a ésta su referencia última de la realidad: se trataba, em sustancia, de negar la competencia de la ciencia para hablar de un modo válido acerca de la realidad (LUKÁCS, 1982a, p. 26).

Esta determinação realizada no complexo científico, em princípio, pode apresentar-se - de modo aparente - sem nenhuma relação com a realidade do mundo, já que, supostamente, os indivíduos seriam capazes de realizar suas atividades “inmediatas prácticas en la

producción, independientemente de que consideren que el objeto, los medios, etc, de su actividad son un en-sí o son mera apariencia” (LUKÁCS, 1982a, p. 26).

Mas, da forma como nos demonstra Lukács (1982a, p. 26-27), este entendimento não passa de puro “sofisma”, por duas razões concretas. A primeira configura-se no fato de que todo indivíduo, ao realizar uma “práctica real”, crê que estar tratando com a realidade, e até mesmo “el físico positivista” acredita nisto quando produz um experimento. A segunda diz respeito ao enraizamento e disseminação de tal concepção limitada sobre a ciência, a qual efetiva a destruição das “mediadas relaciones ético-intelectuales de los hombres com la realidad”(LUKÁCS, 1982a, p. 26-27).

Nem mesmo o “viejo materialismo – desde Demócrito hasta Feuerbach -” foi capaz de compreender a imanência de modo correto, pois nos marcos deste pensamento a objetividade era concebida como uma máquina de um relógio que para ser posta em funcionamento exigia uma ação “transcendente”. Com a imanência presa ao materialismo mecanicista os indivíduos são reduzidos unicamente a um “objeto das legalidades imanentes”, e por isso, sua subjetividade e sua prática não eram explicadas por estas leis, mas sim, por algo transcendente (LUKÁCSa, 1982, p. 27).

Lukács (1982a, p. 27) expõem que somente as elaborações, posteriores, de Hegel (1770-1831) e de Marx (1818-1883), as quais reconheceram que o homem produzia a si mesmo através do seu próprio trabalho, tornaram possível se efetivar um verdadeiro conhecimento da “imanencia de la imagen del mundo”. E este progresso teórico tem vital significância para o âmbito da ciência e da estética, pois como afirma o esteta, a obra de arte é prova contínua da imanência do mundo, tanto por seu conteúdo, como por sua forma. O reflexo superior da arte revela à consciência um mundo desvelado dos mantos fantasiosos da transcendência.

La estructura categorial objetiva de la obra de arte hace que todo movimiento de la consciencia hacia lo transcendente, tan natural y frecuente em la historia del género humano, se transforme de nuevo em inmanencia al obligarle a aparecer como lo que es, como elemento de vida humana de vida inmanente, como síntoma de su ser-así de cada momento” (LUKÁCS, 1982a, p. 28).

Neste sentido, Lukács comprova que o fato de representar o mundo humanamente não faz do princípio estético um reflexo puramente subjetivista, haja vista que o mesmo preserva a “objetividade dos objetos” em sua imanência, e por isso, requer uma “reprodução o mais fiel possível da realidade objetiva”. Desta maneira

la objetividad de los objetos queda preservada, pero de tal modo que contenga todas sus referencias típicas a la vida humana: de tal modo, pues, que la objetividad aparezca como corresponde al estadio de la evolución humana, externa e interna, que es cada desarrollo social. Esto significa que toda conformación estética en sí y se inserta en el *ic et nunc* histórico de su genesis, como momento esencial de su objetividad decisiva (LUKÁCS, 1982a, p. 25).

Ao alicerçar suas investigações estéticas nos pressupostos de Marx, considerado pela perspectiva lukasciana como uma nova ontologia, Lukács constatou o que o movimento dialético do reflexo estético, como os demais tipos de práxis sociais, reflete a realidade do mundo, com base na relação sujeito-objeto. Segundo o esteta húngaro a arte efetiva-se autenticamente quando sua objetivação consegue sintetizar aparência e essência de um determinado tema da realidade. Portanto a imanência configura-se como uma categoria fundamental que garante a preservação da materialidade objetiva do mundo, tanto para a ciência quanto para arte.

O reflexo artístico fidedigno movimenta-se na direção de alcançar a essência oculta dos fenômenos apresentados superficialmente, em busca de captar a vida ampla e profundamente, o mais aproximado possível de sua totalidade. Dessa forma, quando se comporta enquanto arte “autêntica”, jamais, contrapõe estes segmentos, ou exclui um, em detrimento do outro. Do contrário, ela irá capturar “exatamente aquele processo dialético vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, mas figurando ao mesmo tempo o momento no qual o fenômeno manifesta, na sua mobilidade, a sua própria essência” (LUKÁCS, 2012, p. 26).

Assim, “jamás ha surgido una obra de arte importante sin dar vida com la forma al [aqui agora] histórico del momento refigurado”.(LUKÁCS, 1982a, p 25). Neste contexto complexo, diz o esteta que, mesmo que o artista não tenha consciência, mesmo que ele acredite que sua obra é supra histórica, o fato é que;

em la medida em que sus obras son artisticamente auténticas, nacen de las más profundas aspiraciones de la época em que se originan; el contenido y la forma de las creaciones artisticas verdaderas no pueden separarse nunca – estéticamente – de esse suelo de su genegis. La historicidad de la realidad objetiva cobra precisamente en las obras del arte su forma subjetiva y objetiva (LUKÁCS, 1982a, p. 25).

Compreendemos, por conseguinte, com base em Lukács (1982a, p. 26) que a partir de um “punto de vista puramente metodológico, el imanentismo es una exigencia insoslayable del conocimiento científico y de la conformación artística”. Haja vista que, “un complejo de fenómenos no puede considerase científicamente conocido sino cuando aparece totalmente conceptuado a partir de sus propiedades imanentes” (LUKÁCS, 1982a, p. 26).

Aprofundando as concepções do filósofo alemão, Lukács (1982a) confirma que os reflexos superiores da arte e da ciência revelam à consciência um mundo homogêneo, desvelado dos mantos fantasiosos. Já o reflexo realizado na vida cotidiana expõe uma imagem predominantemente descontínua e hermética e, por esse caráter, não possibilita em seu cerne um reflexo para além dos fenômenos imediatos.

De acordo com o entendimento de Frederico (2005), Lukács demonstra que o reflexo do cotidiano se localiza entre os reflexos antropomórficos da arte e o desantropomórfico da ciência, por isso, caracterizou aquele reflexo como “fecundo ponto médio”, como a “consciência do homem comum”, em que possibilita aos homens o conhecimento da imediatez fenomênica do mundo.

Por conseguinte, Lukács aponta o reflexo cotidiano, enquanto uma consciência do senso comum, e os reflexos da ciência e da arte que permitem um reflexo mais apurado para além da aparência, como formas de consciência superiores. Apoiando-se nessa fundamentação, exposta sumamente aqui, podemos asseverar que Lukács tipifica o comportamento do homem “comum”, ou seja, aquele que realiza o reflexo cotidiano, como *homem inteiro*, e aquele que, com base no aprimoramento de suas capacidades, alcança concretamente os reflexos superiores, denomina de *homem inteiramente*.¹⁷

Considerando as limitações desta investigação inaugural, não poderemos aprofundar aqui estas últimas categorias, mas apenas indicá-las, em consequência da sua importância. Entretanto, é fundamental ressaltar que os diferentes tipos de reflexo não se excluem ou se realizam mecanicamente, senão que se movimentam de maneira dialética e contraditória, logo, o reflexo cotidiano ou a capacidade de desenvolver e obter um reflexo puro jamais serão eliminados do metabolismo social do homem. Como bem coloca Araújo (2013, p. 70) ao enfatizar “que o homem inteiro e o homem inteiramente vivem em uma dialética insuprimível no imediato do cotidiano”.

Com base em Frederico, Araújo (2013) avança, dizendo que depurado das ‘impurezas’ e acidentes das heterogeneidades próprias do cotidiano, o homem inteiro é capaz de estabelecer uma ascensão do cotidiano, assim, “[...] o sujeito é fíncado ao gênero humano de modo inteiramente, acercado pelo conhecimento, que, uma vez estabelecido, institui fruição intelectual e espiritual” (*apud*, FREDERICO, 2005, p. 113).

¹⁷ O estudo de dissertação da pesquisadora Adele Araújo: *Estética em Lukács: Reverberações da arte no campo da Formação humana* (2013); ou mesmo, a obra de Lukács: *Estética 1 - La peculiaridad de lo estético* (1982), podem contribuir para quem busca um entendimento mais específico sobre estas categorias.

Acerca dessa relação unitária dos reflexos, Lukács (1982a, p. 46) expõe que as “diferenças qualitativas entre os reflexos da realidade” e “suas elaborações mentais” não “estabelecem uma dualidade rígida e insuperável, como costumeiramente pressupõe a epistemologia burguesa [...]. Dessa forma, segue indicando que [...] a diferenciação, incluindo seu mais alto nível qualitativo, é produto da evolução social da humanidade”.

Portanto, as diferenças entre os reflexos e as relativas autonomias dos complexos da ciência e da arte são relacionadas “às necessidades imediatas da cotidianidade, [e] sua ruptura com os hábitos mentais, produzem-se para melhor servir a essas necessidades” (LUKÁCS, 1982a, p. 46). Além disso, acentua Lukács que, “mesmo o cientista mais consciente e claro no seu fim, está inserido na sua própria cotidianidade, como também, para o cientista a mediação da cotidianidade é a via pela qual influem as forças básicas da formação social que vive” (LUKÁCS, 1982a, p. 62).

Em conformidade a essa perspectiva, entendemos, sem qualquer hesitação, que o reflexo da arte se ergue da vida cotidiana para atender às necessidades internas da humanidade, e, por intermédio desse reflexo, os indivíduos são conduzidos a elevarem suas consciências da aparência disforme cotidiana do mundo. Concordando, dessa maneira, com a assertiva de Frederico (2005, p. 113) quando infere que, “na fruição estética, o indivíduo depara-se com a figuração homogeneizadora, mobilizando toda a sua atenção para adentrar nesse mundo miniatural, despojado dos acidentes e variáveis que geram as descontinuidades do cotidiano”.

Esse processo de conscientização da essência “mundana”, efetivado nos reflexos superiores, ainda conforme Frederico (2005), é caracterizado por Lukács como “mundo homogêneo”. O esteta húngaro demonstra que este decurso de percepções depuradas também se realiza no reflexo da arte, quando este efetiva um adentramento na realidade e consubstancia uma “intensificação do real”, possibilitando ao homem transgredir de sua singularidade e reconhecer a sua generidade humana.

Compreendemos em suma, com base na exposição empreendida até este ponto, que Lukács diferencia o reflexo cotidiano dos reflexos superiores, observando que estes últimos, enquanto reflexos sublimantes da consciência superficial, surgem e desenvolvem-se nos marcos históricos da vida cotidiana e, para ela, retornarão deixando-a mais ampla e rica. Por isso, Lukács reitera constantemente que o mais importante em suas investigações estéticas é revelar a “função exercida pela arte no cotidiano”.

A excepcional pesquisa ontológica de Lukács, nas palavras de Tertulian (2008, p. 232), “religa o plano da vida prática ao da criação artística” qualificando, de tal modo, a arte enquanto um reflexo humano que se consubstancia historicamente na vida cotidiana, como

um reflexo superior fundador de um “mundo próprio” conformado às mais profundas necessidades humanas. O esteta húngaro sustenta, portanto, conforme Frederico (2005, p. 110), que a práxis artística retorna a esta mesma cotidianidade, “produzindo nesse movimento reiterativo uma elevação na consciência sensível dos homens”.

Por meio dessa pesquisa sobre as investigações estéticas de Lukács, inferimos que o reflexo artístico possui a potencialidade de produzir um mundo em conformidade com a vida humana, ao transformar o mundo “em-si” em um mundo “para-nós”. Dessa maneira, o reflexo estético permite ao ser social atingir uma autoconsciência e, assim, reconhecer-se como criador de sua própria existência humana (FREDERICO, 2005). Entendemos, pois, que a arte se caracteriza como uma objetivação de afirmação ontológica, a qual permite a autoconsciência dos indivíduos enquanto partícipes do gênero humano, por isso, a produção artística é um momento decisivo de confirmação das objetivações humanas criadas pelo homem.

Concluímos, nessa direção, sob o aporte de Frederico (2005), que o reflexo artístico se fundamenta no mundo humano e, mediante às objetivações estéticas, “evoca” a consciência do homem acerca de sua generidade. Por conseguinte, com o movimento dialético de retorno ao cotidiano, enriquece permanentemente a vida subjetiva e objetiva, a totalidade social, gerando continuamente novas tendências para a humanidade. Sustentamos, portanto, em concorde com Tertulian (2008, p. 114), que, ao “refletir sobre a vida cotidiana dos homens, a arte produz um enriquecimento espiritual da humanidade,” impulsionando, de modo singular, a reeducação dos sentidos do ser social, “fazendo-o transcender a fragmentação produzida pelo fetichismo da sociedade mercantil”.

De acordo com a finalidade da pesquisa exposta na introdução, esta elaboração que se seguiu sobre o complexo artístico, busca ressaltar a peculiaridade de sua função no processo de desenvolvimento da totalidade social, bem como, explorar as possibilidades da formação estética alcançar resultados significativos para a formação humana e a luta de classes, no contexto de crise do capitalismo. Destarte, avaliamos que este capítulo nos oferece a base para nossas análises posteriores, enquanto fundamento primeiro do complexo da arte, e sustentação e delineamento, preliminares, para realizarmos as problematizações e análises futuras sobre a base teórica da comemorada arte/educação.

3 A CATEGORIA DA PARTICULARIDADE: APROXIMAÇÕES NECESSÁRIAS

Este capítulo pauta-se nos estudos que viemos empreendendo sobre a estética marxista de Lukács (1963), na direção de descobrirmos como a arte contribui para a formação humana ampla e, de que maneira, ela pode colaborar com a emancipação social. No prosseguimento desta pesquisa, de caráter introdutório, entendemos que este reflexo surgiu em um determinado momento histórico para atender à necessidade humana, genuína, de completude do espírito.

Constatamos, ainda, que, devido ao desenvolvimento social, a arte, assim como a humanidade, foi complexificando-se e desenvolvendo uma autonomia relativa e diferenciação em relação aos outros complexos (ciência, magia, religião, educação, etc). Esta evolução gerou mudanças qualitativas para este reflexo e estabeleceu uma autonomia relativa; qualidades próprias e uma legalidade interna peculiar. Significativo é o fato de que o subtítulo da Estética monumento de Lukács (1963) seja “a especificidade do estético”, isto é, o que é peculiar a este campo da produção social.

A arte alcançou uma função social específica que cumpre um papel indispensável na reprodução humana. Desta feita, para atingirmos os objetivos desta pesquisa, precisamos compreender em princípio, o mais aproximado possível, qual a substância ontológica que determina a função essencial que a arte desempenha no cotidiano. Conforme indica Lukács (1982a), para conhecer qualquer objeto é necessário apreender sua gênese, estrutura e função. Na esteira deste autor, estamos buscando, desde 2011, apreender os traços e as determinações genéricas da arte, para posteriormente analisar suas determinações na contemporaneidade.

Consideramos o estudo de fundamentação um estágio primordial para a pesquisa de qualquer natureza, porém, nos moldes atuais em que a formação do mestrado se encontra, cada vez mais alicerçada à lógica produtivista, trilhamos tempos difíceis para a realização de uma pesquisa aprofundada sobre qualquer fenômeno. Advertimos, à vista disso, que neste capítulo levantaremos questões, ainda, iniciais de fundamentos da investigação, o qual pretendemos ampliar com o amadurecimento dos nossos estudos posteriores.

De tal modo, o texto que se segue pode ser caracterizado como a substância para a ampliação do conhecimento sobre o movimento e a função da arte no tecido cotidiano. Posto que a exposição da teoria estética, é necessária, para o entendimento do processo de degenerescência da arte e da formação estética. Acreditamos que o atual contexto do capitalismo confina o reflexo estético à singularidade e fabrica, crescentemente, pseudoartistas, os quais produzem obras para suprir as famélicas demandas do mercado das artes. Desta feita, intenci-

onamos desvelar quais as mediações que forjam esta realidade estéril para a produção artística e as consequências desta conjuntura para a formação estética/humana.

Com base nos objetivos expostos acima, e na afirmação de Lukács (1982c) que aponta a particularidade como a categoria central do reflexo estético, buscaremos engendrar as primeiras reflexões que possam acercar nosso entendimento sobre o processo de atuação da particularidade na reprodução humana. Lukács (1982c) expõem que a particularidade é capaz de expor, de modo mais claro, a natureza específica da arte e a maneira na qual o reflexo estético se relaciona com o reflexo imanente da realidade, visto que é ela que permite a captação e reprodução do *aqui e agora* na obra de arte.

Quando este processo é realizado a obra de arte efetiva sua função social, a qual eleva a humanidade do cotidiano fragmentado e forja uma transcendência da consciência. Este capítulo é, portanto, o resultado de um primeiro esforço de apreender alguns elementos das legalidades próprias e conexões da categoria da particularidade para em seguida, expor, no próximo capítulo, a peculiaridade da particularidade na estética.

Exporemos traços gerais sobre as determinações genéricas da categoria da particularidade, para compreender suas mediações no desenvolvimento histórico da humanidade. Para alicerçar o desenvolvimento deste capítulo nos debruçamos, principalmente, nas elaborações de Lukács expostas no capítulo *La categoria de la particularidad* da *Estética 1-La peculiaridad de lo estético; Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético* da edição espanhola de 1982.

A obra *Introdução a uma estética marxista* (1957) apresenta-se como postulado para nossa pesquisa, nesta Lukács constitui um estudo específico sobre a categoria da particularidade, a partir do tratamento histórico-filosófico. Entretanto, por conta da sua densidade filosófica e do tempo objetivo que disponibilizamos no mestrado para realizar e expor a pesquisa, ficamos impossibilitados de sistematizar com melhores condições uma exposição dos estudos introdutórios desta obra.

Ressaltamos que almejamos realizar uma explanação mais sistemática desta introdução à estética, todavia, para atender as demandas imediatas de exposição das nossas investigações, não tivemos condições de incluí-la neste capítulo. Para ampliar, a nossa base teórica nos ancoramos, também, em outros textos de Lukács (2012, 1982, 1978, 1970) e também nos estudo que estamos realizando sobre as reflexões de Tertulian (2008), Frederico (2005), Chasin (1987), Tonet (2013), Teófilo (2014), Araújo (2013), Santos (2014), Santos e Costa (2012b, 2014), entre outros.

Desta feita, este capítulo trata-se de uma exposição inaugural de nossa pesquisa sobre a categoria da particularidade na obra de Lukács, na tentativa de compreender o entendimento abstrato do autor sobre o modo desta categoria operar na realidade concreta. Buscamos assimilar, também, de que maneira esta investigação nos possibilitará entender a realidade, de forma geral, e a estética de forma específica. Sempre no sentido, como apontava o velho Marx, de compreender o mundo para transformá-lo.

3.1 CONTORNO DOS PRINCÍPIOS GERAIS DA PARTICULARIDADE

Ao abrigo da ontologia materialista, Lukács demonstra que a tentativa de compreender a realidade de modo fragmentado obstrui a consciência de realizar uma compreensão justa ou coesa. A negação das conexões que os objetos mantêm com a totalidade e a unitariedade histórica da realidade não permite ao processo de conhecimento do mundo se aproximar concretamente do *ser-precisamente-assim* dos objetos.

Certamente, admitimos com Lukács (1982c), que a consciência, no processo de atuação mundo, só pode aproximar-se da concretude dos objetos. Isto porque é inviável para o pensamento abarcar toda a totalidade social, tendo em vista a complexidade da objetividade que se desenvolve e movimenta-se de maneira dialética, histórica e processual. Através de avanços, retrocessos, rupturas e continuidade entre os complexos;

A dialética nega que possam existir, em qualquer parte do real, relações de causa e efeito puramente unívocas: ela reconhece até mesmo nos dados mais elementares da realidade complexas interações de causas e efeitos. E o materialismo histórico acentua com particular vigor o fato de que, num processo tão multiforme e estratificado como o é a evolução da sociedade, o processo total do desenvolvimento histórico-social só se concretiza em qualquer dos seus momentos como uma intrincada trama de interações (LUKÁCS, 2012, p. 13).

De tal maneira a discussão que empreendemos aqui sobre a categoria da particularidade não tem importância apenas para o campo da estética, ela é fundamental para qualquer investigação da realidade e, principalmente, para levantar questões necessárias sobre a produção do conhecimento. A "autêntica dialética de essência e fenômeno se baseia no fato de que ambos são igualmente momentos da realidade objetiva, produzidos pela realidade e não pela consciência humana" (Lukács, 2012, p. 26). Chasin (1987, p. 42), coloca que na crise do capital empreende uma crise do pensamento,

[...] o leque que vai do império pragmático das diversas modalidades neopositivistas(em sentido amplo e não apenas como mera auto-denominação) ao feixe, sempre renovável, das facilidades charmosas ligeiras como a febre alta (ou passa depressa ou mata) de todos os subjetivismos e irracionalismo.

Neste contexto, observamos uma acensão do neokantismo, ligado a teoria da pós-modernidade difundida por Jean-François Lyotard (1970)¹⁸. Esta perspectiva defende que a objetividade, a história e a universalidade, não possibilitam o entendimento da complexidade das relações sociais, portanto, as teorias "racionalistas" ou metanarrativas, entre elas o marxismo, não seriam capazes de entender a realidade contemporânea. Os ideólogos pós-modernos encarceraram-se amiúde na realidade fenomênica, nas sensações empíricas e/ou nas singularidades isoladas.

Pós-modernismo é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando por convenção, se encerra o modernismo (1900-1950), ele nasce com a arquitetura e a computação nos anos 1950, toma corpo com a arte pop nos anos 1970. Cresce ao entrar pela filosofia, durante os anos 1970, como crítica da cultura ocidental (SANTOS e COSTA, 2012b, p. 08).

Quando as análises vinculadas a ideologia burguesa não se enclausuram ao fenômeno, - de modo consciente, ingênuo ou alienado - alojam-se na essência abstrata. Consequentemente, ora analisam o fenômeno empírico (singular) sem fazer qualquer relação com a essência, ora caem no outro extremo, e analisam apenas a essência de maneira abstrata, subjetivista e autônoma. Nesta tendência os dois extremos da realidade são divididos e contrapostos.

Lukács (2012, p. 26) evidenciou que a realidade exhibe diferentes estágios; "existe a realidade fugaz e epidérmica, que nunca se repete, a realidade do instante que passa, e existem elementos e tendências de uma realidade mais profunda, que ocorrem segundo determinadas leis e circunstâncias". As correntes de pensamento pós-modernas consideram o fenômeno como uma realidade independente, e negam sua essência e as precedentes determinações que delineiam sua natureza. Desta maneira não concebem, ou negam, a particularidade. Quando reconhecem a universalidade percebe-a como uma categoria suprema, acima de qualquer processo histórico. Para o materialismo histórico dialético a aparência e a essência estão em constante relativização e, por isso, o ato de conhecer é infinito;

¹⁸ Para aprofundar a análise crítica sobre a teoria da pós-modernidade e os teóricos mais expressivos desta perspectiva indicamos a dissertação de Marcondes dos Santos Pereira produzida em 2015 no PPGE da UECE: *História, educação e crise estrutural do capital: crítica ao currículo pós-moderno*.

[...] aquilo que era uma essência que se contrapunha ao fenômeno aparece, quando nos aprofundamos e superamos a superfície da experiência imediata, como fenômeno ligado a uma outra e diversa essência, que só poderá ser atingida por investigações ainda mais aprofundadas (LUKÁCS, 2012, p. 26).

Insistimos em trazer esta discussão por que é neste contexto de fragmentação do real que desdobra-se uma "ciência" leviana e manipuladora. Como efeito, os leitores verão, durante todo o texto, a nossa procura em demonstrar que a investigação sobre a particularidade embasa-se em uma necessidade do mundo atual, que se torna a própria substância para levarmos a frente nossa pesquisa. Afortunadamente Chasin (1987, p. 50-51), nas suas sapientes palavras, sintetiza as razões, pelas quais o esclarecimento desta categoria é indispensável, revelando que tal necessidade está posta na concretude atual.

É através precisamente da lógica da particularidade que o processo de concreção [do mundo] pode ter lugar. Sem esta, o pensamento contrapõe abstratamente a empiria à generalidade, a individualidade isolada (abstrata) à humanidade como conjunto abstrato, o que torna impossível a demarcação especificadora do objeto real, colhido em sua totalidade. Ou seja, para exemplificar, 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, ao olhos da teoria burguesa, o proletariado.

Observamos a restrição mental da concreção do mundo com o imbróglcio metodológico realizado pelo pensamento pós-moderno. Que além do antagonismo entre singularidade e generalidade, que por si só já traz efeitos devastadores para o conhecimento do mundo, insistem em produzir, ainda, uma aglomeração dos diferentes tipos de reflexos.

Lukács (1982), com base em toda uma tradição filosófica, já havia constatado, a partir dos meados dos anos 1950, que os diversos tipos de reflexos exercem diferentes funções na sociedade. Os quais produzem conhecimentos que atendem a diferentes necessidades sociais. O que vemos, no entanto, nos meios acadêmicos atuais, de uma maneira geral, é um extremo oposto e retrocesso, no qual o reflexo científico não é distinguido do reflexo cotidiano e, nem mesmo, do reflexo artístico.

José de Souza Martins (2014), por exemplo, no capítulo “O artesanato intelectual na sociologia” defende que a literatura deve ser incorporada a pesquisa sociológica, pois, a separação da ciência e da literatura na sociologia é uma expressão de uma sociologia positivista. Segundo esta perspectiva, conforme observou Brandão, o próprio Marx realizou o capital com uma estrutura poética (*apud*, MARTINS, 2014).

Ressaltamos que não nos opomos a interdisciplinariedade entre os diversos complexos no contexto de ensino e até mesmo nas investigações científicas, por exemplo. A própria realidade é ao mesmo tempo unitária e diversa, porém, consideramos que nas interpretações semelhantes a que acabamos de citar, os reflexos desantropomórficos e os reflexos antropomórficos¹⁹ são empregados como se cumprissem a mesma função no processo de reprodução social.²⁰

A especificidade dos diferentes reflexos da realidade, o modo peculiar de operar na objetividade de cada campo, não são, nesta perspectiva, bem delineadas ou distinguidas, como ocorre frequentemente com a arte e a ciência. Questionamos tal posicionamento radicalmente, e indagamos: Quais os resultados que podemos esperar de pesquisas alicerçadas neste tipo de pensamento? Como estas análises poderão compreender os processos sociais de forma concreta?

Não podemos perder de vista a assertiva ressaltada por Lukács (2010, p. 112) onde ele afirma que

a resolução das oposições *teóricas* só é possível de um modo prático, só pela energia prática do homem e, por isso, a sua solução de maneira alguma é apenas uma tarefa do conhecimento, mas uma efetiva tarefa vital que a filosofia [burguesa] não pôde resolver, precisamente porque a tomou apenas como tarefa teórica.

Quando há um nivelamento dos complexos sociais (ciência, arte, educação e cotidiano, entre outros) e a defesa de que os mesmos podem cumprir funções análogas no plano das investigações teóricas e da prática social, verifica-se um retrocesso no processo de produção do conhecimento e nos padrões de conhecimento do mundo. Reverberando diretamente no cotidiano social. Antes de explicar melhor as razões desta afirmativa, elucidaremos como o método marxiano concebe a problemática sobre o conhecimento do real. Tonet (*apud*, 2013, p. 80) esclarece, citando Chasin, que o processo de levar à consciência uma dimensão da realidade, consiste em

Voltar-se para o objeto, histórica e socialmente construído a partir da sua matriz fundante, que é o trabalho, para apreender a lógica desse processo de entificação; trazer para a cabeça a lógica desse objeto; capturar e traduzir teoricamente o processo histórico e social de construção desse objeto é o que caracteriza, segundo Chasin, a impositação marxiana da problemática do conhecimento.

¹⁹ Para compreender melhor estas duas categorias ver o livro "Estética, cotidiano e formação humana em Georg Lukács: um estudo sobre as questões preliminares e de princípio" organizado por Santos, Araújo e Costa (2014).

²⁰ Pleiteamos ter a oportunidade de investigar em estudos futuros, a partir das categorias nodais da estética de Lukács antropomorfização e desantropomorfização, qual o papel do ensino.

O reflexo da ciência possui, assim, uma forma específica de refletir o mundo. Por sua própria natureza, exige que o processo de apreensão dos objetos concretos sejam desvinculados das determinações de valores da consciência subjetiva, viabilizando a compreensão *em si* dos objetos, dos fenômenos, das determinações etc. Enquanto, como já vimos, na arte é a subjetividade que cria o próprio ente, a partir do reflexo da imanência da realidade.

Entendemos que o desenvolvimento social é unitário e que o florescimento da consciência desantropomórfica, permitido pela prática do trabalho e da ciência, é o pressuposto ineliminável do posterior surgimento da atividade artística. Entretanto, Lukács (1982a) sinaliza que o desenvolvimento social gerou a necessidade da precedente separação dos tipos de reflexos, visto que, como já vimos, o complexo científico cumpre uma função diferente dos demais complexos, e, por essa razão, o reflexo cotidiano ou o artístico não podem dá respostas para o desvelamento das leis e determinações mais profundas do *em-sí* da realidade, ou seja, às análises de caráter puramente científicas.

Tomando a realidade de forma unitária e compreendendo qual é a função da análise científica advertimos, juntamente com Lukács (2012), sobre a impossibilidade de apreendemos os fenômenos, mesmo que apenas abstratamente, de modo fragmentado ou absolutamente autônomo. Em relação a análise específica da categoria que faremos neste capítulo, o esteta adverte que uma investigação que se pretenda rigorosa, jamais poderá investigar a particularidade desvinculando-a da totalidade social, e principalmente das categorias da singularidade e da generalidade, pois as conexões entre as três ocorrem na própria prática e, consequentemente, no pensamento dos indivíduos.

Portanto, traçaremos de início apontamentos sobre as três categorias, pois se as analisássemos como complexos isolados chegaríamos à resultados insuficientes e até ineficazes. Quando tratamos aqui, em determinado momentos, as categorias de forma "isolada", é apenas para fins de compreensão e exposição. Pensemos num exemplo, mesmo que de modo simplista, para esclarecer esta questão. Quando um homem necessita escolher qual o melhor tipo de pedra para fazer uma lança destinada à caça, enquanto ser singular, ele estabelece uma relação com o objeto a ser conhecido.

Isso é feito a partir dos conhecimentos já acumulados por ele no seu contexto particular (produção de machados, polimento de determinados tipos de pedras, experiências anteriores como a caça, etc...). Se este homem têm êxito na sua escolha e a fabricação e o uso da lança potencializam a caça, a possibilidade daquele objeto singular generalizar-se para toda à comunidade, ou mesmo para vários grupos de diferentes comunidades, é muito provável, dependendo das mediações sociais que possam vir a ocorrer.

De acordo com o nosso entendimento, fica claro porque Lukács constatou que os indivíduos se utilizavam das categorias da singularidade, da particularidade e da generalidade no seu cotidiano muito antes do surgimento da intenção de elaboração de reflexões científicas ou filosóficas sobre elas, posto que estas são inerentes a realidade, e necessárias às práticas das atividades humanas vitais, antes mesmo, de surgir a própria necessidade de compreender o seu valor e utilidade na vida objetiva.

Na “idade da pedra”, por exemplo, no período em que o homem já procurava e escolhia pedras para determinadas utilizações cotidianas, Lukács (1982c, p. 219) esclarece que era preciso um intento de reflexo do real, pois, para transpor um reflexo puramente subjetivo, e garantir que a seleção das rochas fossem adequadas a cada atividade em que eram aplicadas, era vital um nível, mesmo que pequeno, de “abstracción, de generalización de las experiencias del trabajo”.

Segundo o autor húngaro, Marx compreendeu o reflexo do real como uma conquista consciente do mundo externo, o modo como a realidade concreta é refletida de forma abstrata pela consciência humana. Para a doutrina marxiana a gênese da teleologia emergiu casualmente pelo trabalho, e “todo evento social decorre de posições teleológicas individuais”; assim, o reflexo consciente constitui-se numa singularidade humana substancial para todos os processos sociais (LUKÁCS, 1978, p. 10).

Seguiremos, portanto, as concepções de Marx e de Lukács que nos esclarecem ser a estética a constituição de uma das diversas esferas da totalidade, em que o caso específico da arte é uma forma peculiar de reflexo incapaz de ser assimilada no plano teórico isolada de suas determinações sociais essenciais. Isto é, o reflexo artístico apenas pode ser captado adequadamente no marco da função que ele exerce no processo de reprodução social. Por isso, a análise da particularidade é substancial para desvelarmos as determinações que perpassam a exteriorização deste tipo de reflexo.

Em relação à especificidade do nosso objeto, Lukács (1982c) afirma que o conhecimento do “*Ser-precisamente-assim*” das categorias da singularidade, da particularidade e da generalidade, e o reconhecimento da unidade, diversidade e identidade destas categorias, pode aclarar evidentemente o complexo da estética. Conforme expõe o pensador, através da análise da particularidade é possível entender a realidade de modo mais concreto, pois é esta categoria que realiza a mediação dialética entre os âmbitos da singularidade e da generalidade e efetiva as determinações objetivas que interferem nos dois extremos.

É, desse modo, visto que as três categorias se constituem como diferentes tipos de reflexos da realidade, que para apreender adequadamente as principais características da par-

ticularidade, torna-se necessário delinear, também, os traços gerais da singularidade e da generalidade e seu movimento dialético. Lukács chamou a atenção sobre a importância desse movimento para o cotidiano social, uma vez que essa dinâmica é essencial para todos os tipos de reflexos humanos, pois, toda orientação do homem depende das determinações da singularidade, da particularidade e da generalidade. Lukács (1982c, p. 200) reitera que

acusados y destacados rasgos esenciales de los objetos de la realidad objetiva, de sus relaciones y vinculaciones, sin cuyo conocimiento el hombre no puede ni orientarse en su mundo circundante, por no hablar ya de dominarlo y someterlo a sus fines. Pero no basta con establecer que la naturaleza objetiva del mundo nos impone la diferenciación entre la singularidad, la particularidad y la generalidad, o sea, que la afirmación humana de esas categorías es un elemental determinado por la objetividad.

A partir do estudo das elaborações de Hegel, Lukács (1982c) constatou que, com base no idealismo objetivo, o filósofo alemão elaborou uma problemática do "ser-reconhecido", e deste feito mostrou que para se conhecer qualquer objeto é necessário um determinado estágio de desenvolvimento de generalizações. Lukács (1982c) assenta que o ato de generalizar se apresenta como uma determinação que é inerente a essência dos objetos mundanos, uma vez que a possibilidade de conhecê-lo se apresenta quando seus traços são comparados com outros objetos diversos e ao mesmo tempo comuns, deste modo a generalidade é ineliminável do processo de conhecimento de um objeto singular.

Conforme indica Lukács (1982c, p. 200-201),

[...] un objeto singular percibido no puede presentársenos como conocido más que si no nos limitamos a comprobar espontáneamente sus rasgos comunes con otros objetos análogos, sino que, además, inferimos - aunque, desde luego, no en la forma de un razonamiento consciente - que esos objetos diversos, pero parecidos, tienen propiedades comunes que indican su conexión objetiva, cósmica, y que, por tanto, esos objetos pertenecen todos al mismo grupo.

Ele assevera que é o ato do trabalho que exerce maior influência no sistema de generalização, visto que o processo do trabalho exige uma apropriação da realidade e dos objetos que nela estão. E quanto mais esta apropriação se aproximar da imanência dos objetos, isto é, quanto mais ocorrer uma correta captação da objetividade, aumentam as possibilidades de desenvolvimento da cultura humana.

A descoberta do fogo no período paleolítico e sua utilização no nosso cotidiano contemporâneo, pode ilustrar claramente a evolução de uma generalização. De início, os indivíduos observaram o surgimento espontâneo do fogo, em seguida descobriram como mantê-lo

aceso (que tipos de materiais perduravam por mais tempo queimando, etc.); numa etapa mais evoluída viram que era possível produzir o fogo, pois com o atrito entre dois pedaços de madeira – ou de sílex – e o sopro (vento) poderiam fazer chamas. E este processo foi se complexificando, continuamente, em milhares de anos de evolução.²¹

Para alcançar tais resultados os grupos humanos tiveram que experimentar diferentes tipos de materiais e efetivar diversas analogias, comparações e tentativas que ocasionaram erros e acertos. Lukács (1982c, p. 201) destaca que, para uma atividade deste nível ser exitosa, é necessário

una expresión más exacta que recoja precisa e inequívocamente las determinaciones específicas del objeto de que se trate, pero abarcando al mismo tiempo las conexiones, relaciones, etc., que son imprescindibles para la ejecución del proceso de trabajo.

Sem estas reflexões e analogias que surgem nas consciências singulares e se generalizam, não seria viável uma elaboração conceitual. Podemos tomar como exemplo o processo de surgimento da linguagem. A linguagem desdobrou-se a partir da atividade do trabalho e, em princípio, era realizada por meio da imitação e da mímica, com o avanço das forças produtivas a comunicação foi complexificando-se e tornando-se cada vez mais mediada.

Desta maneira, o conteúdo da realidade e seu modo de transmissão afastaram-se gradativamente da imediatividade. A linguagem deslocou-se para um patamar superior de abstração, criando conceitos para representar os objetos utilizados cotidianamente. A generalização, argumenta Lukács (1982c, p. 201), "[...] así puesta en marcha es la que eleva las palabras a la altura de la conceptualidad, y crea por otra parte entre ellas conexiones[...]”.

Para evitar mal entendidos, é necessário frisar, como faz Lukács (1982c) no curso de sua estética, que o desenvolvimento de generalizações e o surgimento de novas atividades humanas, como a linguagem, a arte e a ciência, por exemplo, não são mais do que consequência do desenvolvimento do trabalho, que proporciona a apoderação do ambiente do mundo e transforma o homem e a natureza.

[...] no sólo la receptividad, sino incluso los mismos objetos son productos de la evolución social. Los objetos de la naturaleza existen en sí, independientemente de la consciencia humana, así como de su evolución social; pero es necesaria la actividad de esa evolución, transformadora de la consciencia, para que los objetos naturales

²¹ O filme *A guerra do fogo* de 1982 dirigido por Jean-Jacques Annaud, reproduz esteticamente as descobertas do fogo na pré-história, a trama se desenvolve a partir da relação entre indivíduos de duas tribos diferentes, onde uma é mais complexa que a outra.

sean conocidos, convertidos en el reflejo científico, de objetos en-sí en objetos para nosotros. (LUKÁCS, 1982c, p. 238-239).²²

Para esse autor, na singularidade já consta o requisito da sua generalização. Pois, "subjettivamente, el hecho significa que el hombre, con objeto de orientarse adecuadamente en su mundo circundante, se ve obligado a elaborar correctamente esas vinculaciones, su naturaleza, su cualidad y su cantidad" (LUKÁCS, 1982c, p. 247).

O processo de generalização é, assim, um processo determinado, porque ocorre em conexão com as necessidades materiais e espirituais de cada momento histórico-social que, por sua vez, determinam que, a cada carência suprida pelas novas elaborações-respostas, irrompam necessidades mais complexas, as quais potencializam o trabalho, bem como os demais complexos sociais, transformando continuamente as capacidades dos sujeitos. Com este processo de aperfeiçoamento constante do trabalho as relações sociais são modificadas, implicando em um aprimoramento progressivo dos sentidos humanos.

Como é possível de se perceber, os atos singulares e heterogêneos se convertem constantemente em genericidades. É nesse processo que são produzidos progressos concretos que se tornam cada vez mais numerosos. Lukács (1982c, p. 200) demonstra que "es propio de la esencia de la cosa el que el acto de generalizar sea mucho más antiguo que el reconocimiento y la posición intelectuales conscientes de la generalidad." Pois quando estes processos são conscientes "aparecen en él los problemas de la particularidad, de sus relaciones con la generalidad y la singularidad; la conciencia los percibe y los convierte en objetos del pensamiento" (LUKÁCS, 1982c, p. 201). São as diferenciações que favorecem a captação da especificidade da particularidade, porém, inicialmente na prática e em "reflexiones inmediatas sobre la práctica" (LUKÁCS, 1982c, p. 201).

Conforme aponta Lukács (1982c, p. 246), foi o poeta Goethe um dos primeiros pensadores a designar uma importância específica a categoria da particularidade e, também, a demonstrar que existe uma necessidade objetiva de ligação entre a singularidade e a generalização. No entanto, Lukács adverte que em alguns momentos o escritor alemão também cometeu exageros nas suas análises sobre a relação singularidade/generalidade. Em um dos diálogos que Goethe constituiu com o filólogo e escritor Riemer, afirma que

²² "Não apenas a receptividade, mas também os mesmos objetos são produtos de evolução social. Os objetos da natureza existem em si, independentemente da consciência humana, assim como sua evolução social, mas é necessária a atividade dessa evolução, transformadora da consciência, para que os objetos naturais sejam conhecidos no reflexo científico de objetos em-si em objetos para-nós." (Tradução produzida pelo grupo de estudos *"Estética de Lukacs: Trabalho, educação, ciência e arte no cotidiano do ser social"*, desenvolvido no seio do Instituto de Estudos e Pesquisas do Movimento Operário da Universidade Estadual do Ceará – IMO/UECE coordenado pelo professor Deribaldo Santos).

No hay individuos. Todos los individuos son también géneros: este o aquel individuo, el que quieras, es representante de toda una especie. La naturaleza no produce nunca un individuo *único*. Ella es *algo único*, ella es *única*; pero el individuo es frecuentemente muchos, una masa, innumerablemente presente (LUKÁCS *apud*, 1982c, p. 247).

Mesmo perante a advertência de que Goethe foi desmedido, chegando a negar o indivíduo, o filósofo húngaro considera, também, que assim como Hegel, o poeta alemão contribuiu para o progresso teórico sobre a particularidade, quando chamou "la atención acerca de la inherencia de lo genérico o específico a la individualidad inmediata misma." (LUKÁCS, 1982c, p. 247).

De acordo com a análise hegeliana a particularidade está intimamente vinculada com o ato de determinar, sendo o processo pleno de generalização um processo de determinação (LUKÁCS, 1982c). Seguindo o mesmo caminho, o esteta considera que o processo de generalização é determinado e que na medida em que torna-se consciente para os indivíduos se converte em pensamentos. Esta relação genética não representa, no entanto, a ocorrência de uma diminuição da autonomia relativa da particularidade ou uma anulação de "su sustantividad como categoría." Para esclarecer esta questão Lukács (*apud*, 1982c, p. 202) se apoia, novamente, em Hegel, esclarecendo que

En la medida en que [lo general] tiene en sí la determinación, ésta no es sólo la *primera* negación, sino, además, la reflexión de la misma en sí misma. Con aquella primera negación tomada por sí misma, lo general es *particular*...; pero en esa determinación sigue siendo esencialmente general...[...] lo general tiene, según esto, una *particularidad* que tiene a su vez su disolución en una generalidad superior. Y no pierde su carácter de generalidad por el hecho de ser sólo relativamente general.

Desta afirmativa, Lukács (1982c, p. 202) destaca duas questões que para ele são fundamentais; "la negación que se refleja en sí en el acto de la determinación" e também, "la desdibujada frontera de la gradación o relativización de la generalidad impuesta por la determinación." Conforme o esteta húngaro aponta, estas questões têm tanta importância que se estabeleceu na filosofia um conteúdo independente como "teoria da determinação". Hegel realizou um avanço ao perceber a necessária conexão entre a determinação como negação, e este "complejo problemático y la determinación categorial de la particularidad" (Lukács, *apud* 1982c, p. 202).

Observamos historicamente que no processo de complexificação social podem surgir determinadas circunstâncias as quais demandam que a particularidade se torne tão ampla a ponto de converter-se numa generalidade, ou que, de modo oposto, o geral altere-se e transforme-se em particularidade. Lukács (1982c, p. 203) observa que pode ocorrer "[...] que

lo general absorba las particularidades, las aniquile o aparezca en interacción con otras particularidades nuevas, o bien que una particularidad se desarrolle hasta constituirse en generalidad e viceversa”.

Lukács (*apud*, 1982c, p. 203) observa que Hegel considerou que “[...] la particularidad no es por su parte más que la generalidad determinada [...]” e as formulações de Goethe também se aproximam desta perspectiva, quando ele expõe o seguinte: “[...] Lo general y lo particular coinciden: lo particular es lo general tal como aparece en condiciones diversas[...]”. E em outro momento complementa “[...] Lo particular está eternamente sometido a lo general; lo general tiene que obedecer y adecuarse eternamente a lo particular.”

Entendemos, desse modo, na esteira do esteta húngaro, que a particularidade é uma mediação necessária e ineliminável entre a singularidade e a generalidade, contudo, não pode jamais ser reduzida a uma categoria que tem como única função conectar a singularidade a generalidade. Lukács (1982c, p. 203) observa, ainda, que mesmo que “[...] esta función sea sin duda uno de los principales rasgos esenciales de la particularidad -, sino que cobra en esa función, mediante su cumplimiento, una significación sustantiva”, esta não pode ser apontada como sua única estrutura. De com acordo o esteta, enquanto a conexão entre as três categorias não for valorizada e melhor delineada, a relação dialética que ocorre entre elas não poderá ser compreendida de modo correto.

Em nossas relações cotidianas com a realidade esbarramos continuamente com as determinações mais singulares, por isso temos a impressão de nos defrontarmos de modo mais frequente e direta com a singularidade. As “certezas sensíveis” que o mundo exterior nos revela cotidianamente “[...] es inmediatamente y siempre algo singular, o una conexión única de singularidades: es siempre un Esto singular, aun Aquí y Ahora singular [...]” (LUKÁCS, 1982c, p. 203).

Quando Hegel analisou “la dialéctica de la certeza sensible” explicitou que a certeza imediata dos indivíduos se diluem por elas mesmas e assim aparecem os questionamentos sobre suas próprias reflexões; nesse contexto os indivíduos podem até se perguntar “que cosa ésta o que Yo éste estoy mentando; pero resulta imposible contestar a esa exigencia” (LUKÁCS, *apud*, 1982c, p. 203-204). Hegel alça importantes problemas lógicos em que a singularidade exerce uma função fundamental. No entanto, segundo Lukács (*apud*, 1982c, p. 204), Hegel defende, defeituosamente, que há

[...] una indecibilidad de lo singular, manifiesta ya en el hecho de su inaccesibilidad para el language. La corrección de ese análisis disminuye ciertamente por el hecho de que Hegel, en su racionalismo idealista, estigmatiza como “lo no-verdadero, lo ir-

racional, lo meramente mentado" los hechos que en su acertada descripción llamaba inexpresables.

Desta feita, Lukács (1982c) compreende, todavia, que a problemática posta por Hegel tem também um efeito positivo, pois apesar de se ancorar no idealismo objetivo, tem fundamentos no real. O que aparecia ao indivíduo como um fato incompreensível torna-se para o pensamento um objeto de permanente aproximação. O materialismo histórico dialético estabelece um esclarecimento ainda mais preciso, uma vez que, a singularidade, a particularidade e a generalidade são encaradas como "reflejas de la naturaleza objetiva de toda sociedad". Neste discernimento "la indecibilidad de lo singular en su inmediatez" não representam uma falsa consciência, ou um "signo de una existencia falsa e irracional," como está posto em Hegel (LUKÁCS, *apud*, 1982c, p. 204).

Na compreensão marxiana, o que se apresenta como inefável na singularidade, é entendido por Lukács (1982c, p. 204) como um itinerário à ser desvelado na busca dos caminhos e das mediações que transportam a singularidade para a particularidade ou para a generalidade. É justamente pelo fato de existir como objetividade, como "esenciales de lo individual [...] la inefabilidad de éste no es metafísicamente absoluta, sino que se supra de modo determinado con la superación de la inmediatez". Isto é, a ultrapassagem da imediatez da individualidade, ou da singularidade, supera a mera aparência da realidade, deslocando o reflexo da consciência sensível para uma compreensão mais profunda e superior do mundo, com uma nova aparência imediata mais elevada, "pero una superación tal que en ella domine el momento de la preservación". Para Lukács (1982c, p. 205) Hegel suprimiu idealisticamente

el ser del individuo, y que Feuerbach se ha quedado sensualísticamente en la inmediatez y la mudez de ese ser. La tesis de la ineliminabilidad de la individualidad sensible inmediata, formulada por Feuerbach con criterios sensualistas, no puede resolverse adecuadamente sino desde un punto de vista estético.

Para o filósofo húngaro, era imprescindível superar Hegel e Feuerbach, uma vez que, "la dialéctica materialista reconoce evidentemente un problema muy real también en la inmediatez sin superar de lo individual", pois, sem sombra de dúvidas, os pressupostos marxistas tomam as determinações que projetam os indivíduos como necessidades objetivas instauradas na realidade (LUKÁCS, 1982c, p. 205). Nesse sentido, as legalidades genéricas e particulares que determinam o *ser-precisamente-assim*, são exigências para a humanização e suas relações sociais, e podem ser abstraídas quando a imediatez é transcendida. "Sólo la ine-

vitale abstracción propia de toda relación inmediata del sujeto con la realidad oculta por de pronto esa situación, la elimina de este nivel" (LUKÁCS, 1982c, p. 205).

Para se realizar um conhecimento mais profundo da realidade em que o singular se transforme em objeto do conhecimento, passível de um processo de aproximação incessante, é preciso superar a aparência cotidiana. De acordo com Lukács (1982c, p. 205) "Ahí se manifiesta por su aspecto formal-estructural el parentesco y la copertenencia lógicas de los dos extremos, la singularidad y la generalidad."

Não é por acaso que Lukács (1982c, 206) dá ênfase primeiramente ao processo de generalização e não ao geral em si, esta exposição justifica-se objetivamente, tendo em vista que o pensamento almeja refletir a objetividade de forma correta e por isso não pode estagnar em nenhuma generalização já alcançada. O conhecimento do mundo é progressivo, é sempre um movimento contínuo de aproximação a uma realidade, cada vez mais complexa e profunda, e, cada generalização apropriada gera, assim, um novo movimento. "O bien se concreta esa generalidad de un modo más determinado, o bien - momento esencial en este punto - la supera una generalidad de orden superior; el punto final del generalizar se desplaza siempre hacia delante" (LUKÁCS, 1982c, p. 206).

Lukács (1982c, p. 206) comprova, entretanto, que o caminho percorrido pelo pensamento em direção as generalidades chega cada vez mais num "limite, numa culminação". Faz parte da essência do pensamento que a generalidade estabeleça sempre um extremo, que indica um ponto final. No entanto, a generalização é sempre transitória e deve ser superada constantemente, pois ela sempre irá se relativizar até tornar suas determinações mais estreitas, transformando-se constantemente em uma particularidade. A particularidade "específica así la generalidad y trasforma su abstracción inmediata en una totalidad concreta de determinaciones" (LUKÁCS, 1982c, p. 209).

Na singularidade também ocorre um processo de aproximação permanente, a consciência reflete constantemente suas determinações, revelando o seu *ser-precisamente- assim*. Esta categoria dá existência objetiva aos indivíduos através de sua totalidade dinâmica, porém, no reflexo imediato, na representação da "consciencia sensible", suas determinações tornam-se imperceptíveis. Não obstante, a evolução do pensamento converte "su mudez inmediata lingüística e intelectual en una determinación como singularidad" tornando-a cognoscível, "cada vez más clara y elocuente, más concreta, aunque sin duda en la conexión de la totalidad activa de las leyes generales y particulares (LUKÁCS, 1982c, p. 206).

A aproximação da consciência às determinações da singularidade dependem, no entanto, das possibilidades e necessidades de cada momento histórico, pois o reflexo correto

está submetido ao grau de elevação cultural. Podemos trazer como exemplo a compreensão do reflexo artístico na Antiguidade. Como já apresentamos anteriormente, na antiguidade, igualmente à religião, a arte já era caracterizada como um tipo de complexo antropomórfico, mas as diferenciações entre os diversos tipos de reflexos antropomórficos não eram, ainda, bem desenvolvidas.

Este contexto contribuiu para os filósofos considerarem o reflexo estético equivalente ao reflexo religioso, ou seja, enquanto um reflexo místico, uma representação infiel da realidade. Logo, a arte e o princípio estético foram condenados diversas vezes “desde de Tertuliano hasta Kierkegaard”, em decorrência deste entendimento impreciso. É na modernidade que a teoria estética compreende a autonomia relativa da arte, e passa a considerá-la um reflexo antropomórfico que parte das questões subjetivas dos indivíduos, mas que reflete a immanência da realidade (LUKÁCS, 1982a).

Antes do surgimento do pensamento materialista histórico dialético, que de acordo com o nosso entendimento é o pensamento o qual, até o dado momento histórico, melhor se aproxima do real, alguns filósofos e artistas (Aristóteles, Shakespeare) que pensavam para além do seu tempo, já prenunciavam que a arte reproduzia, de alguma forma, a realidade.

Celso Frederico (*apud*, 2005), expõe que Lukács reconhece que Hegel apontava a arte enquanto “manifestação sensível de espírito” a qual apresenta uma determinada verdade, ao revelar a “aparência sensível” do mundo como conteúdo de uma verdade objetiva. Ou seja, uma representação do real que expressa a realidade de maneira mais profunda do que a exposta no cotidiano.

A arte e sua forma de reflexo do real, todavia, continua sendo concebida em diversas teorias de forma inconsistente e as vezes incorreta. Em tal grau que uma das perguntas persistentes até hoje é: A arte imita a vida ou a vida imita a arte? Nas discussões atuais em torno deste âmbito defende-se de forma muito bem-aceita que a arte não precisa ter nenhum compromisso com a realidade, muito menos, uma função social. Esta perspectiva leviana rompe ou desconhece as elaborações que perspectivaram uma compreensão mais apurada do complexo artístico.

Este pensamento turbido, resultante do tempo e das relações sociais atuais, interfere diretamente nas reflexões e nas produções artísticas, de tal maneira que, juntamente à especificidade de nosso objeto, legitima nossa investigação sobre a categoria da particularidade. Acreditamos que com a análise da especificidade mais geral desta categoria, nos aproximaremos de suas legalidade próprias, e assim, poderemos entender, seguidamente, como esta legalidade realiza-se na estética.

Partindo dos estudos de Lukács (1982c), julgamos que esta categoria é essencial para a compreensão das determinações que o contexto histórico coloca à arte, e da mesma maneira, para entender como a arte reproduz este contexto histórico, ou seja, o *aqui e agora* em que está inserida. Desta feita, esta categoria é medular para entender como o capitalismo interfere na produção artística e no ensino de artes. Lukács (1982c) apontou, por exemplo, que o avanço das generalizações ocorreram, em "grande medida", por causa do progresso nas pesquisas sobre a particularidade e a singularidade. Segundo suas reflexões

del mismo modo que el desplazamiento de la frontera de generalización hacia delante depende en gran medida de la investigación del conocimiento de la singularidad es a su vez una función de generalizaciones afortunadas, muy abarcales, de amplia aplicabilidad, etc. De este modo, el logro de un punto final muy adelantado presupone en los dos extremos su íntima colaboración, su ramificada mediación por la particularidad (LUKÁCS, 1982c, p. 206).

Lukács demonstra que as pesquisas sobre a particularidade, e também, sobre a generalidade, são fundamentais inclusive para a aproximação e o conhecimento do indivíduo singular. Para exemplificar, ele explana como as transformações gerais que ocorreram na medicina influenciam no conhecimento e diagnóstico da singularidade do sujeito;

No hay duda alguna de que el objeto del diagnóstico es el hombre individual, y en el Aquí y el Ahora de su estado de salud en el momento dado, como el Esto correspondiente al punto de vista médico. Todos los conocimientos generales y particulares acerca de la naturaleza fisiológica del hombre, de los tipos de curso patológico, etc., son meros medios para captar con precisión a ese individuo en su instantáneo ser-así. Pero las experiencias de los últimos decenios muestran que, cuanto más precisos son los métodos de mediación (aplicaciones de lo general al caso singular) que puede movilizar la medicina, tanto más puntual y exacto puede resultar el diagnóstico (LUKÁCS, 1982c, p. 207).

Observamos que o caminho do pensamento e do conhecimento é para Lukács (1982c, p. 207-208) "una ininterrumpida oscilación arriba y abajo de la singularidad a la generalidad y de ésta a aquella". Como já vimos o singular tem suas determinações na particularidade e na generalidade, ou seja, sua formação se constitui através de legalidades próprias que surgem da conexão entre estas categorias e do processo de engendramento das relações de reprodução social.

Segundo entende o esteta húngaro, Marx demonstrou que o ponto de partida deve ser sempre o objeto concreto que necessariamente precisa ser soerguido aos conceitos gerais, o "[...] punto de partida es lo real y concreto. Pero lo real y concreto se manifiesta en su inmediatez como abstracción vacía si sus elementos no se generalizan y llevan a concepto general"

(LUKÁCS, 1982c, p. 208). O materialismo histórico dialético, nunca é de mais reforçar, compreende que o processo de conhecimento do real deve partir do cotidiano, com o objetivo de investigar, de modo abstrato, as determinações que deram vida aquele complexo, suas legalidades próprias e sua função na malha social. E só após este desvelamento retornar novamente ao cotidiano. Nas palavras de Lukács (1982c, p. 208).

tiene que empezar el viaje de regreso, hasta llegar finalmente de nuevo a la población [que es en este caso lo real y concreto], pero esta vez no como a la representación caótica de un todo, sino como a una rica totalidad de muchas determinaciones y relaciones.

Segundo Lukács (1982c), em seu contexto - e talvez hoje, de modo, ainda mais agudizado - a ciência só conseguia percorrer este caminho de forma inconsciente, sem capacidade de compreender o método ontológico. De tal maneira, não era possível entender as conexões dialéticas entre a singularidade ou a generalidade, e "la reflexión acerca de las conexiones dadas suela arrancar ante todo de los dos extremos, se conforme en la mayoría de los casos con el análisis de los mismos o el de sus relaciones y deje sin estudiar el carácter real mediado de los dos" (LUKÁCS, 1982c, p. 208).

Lukács (1982c, p. 208) aponta que Lenin também recorreu a Hegel e a Aristóteles para entender e expor que as conexões entre a singularidade e a generalidade já encontravam-se na gênese do processo de conhecimento da realidade como substância do movimento dialético e, justamente, por isso, mesmo no processo mais primitivo da escolha de uma pedra, já comportavam elementos de um desenvolvimento superior e mais complexo. Lenin parte da seguinte sentença: "Lo singular es lo general" e avalia que "los contrapuestos (lo singular se contrapone a lo general) son idénticos: lo singular no existe más que en la conexión que lleva a lo general. Lo general no existe más que en lo singular, por lo singular" (LUKÁCS, 1982c, p. 208).

Nesta perspectiva, a singularidade conterá sempre generalidade, e toda generalidade apresentará elementos incessantes da singularidade. Isto é, as duas categorias terão traços de continuidade e de determinações recíprocas. Como coloca Lenin "Toda generalidad abarca los objetos singulares de un modo meramente aproximado. Todo lo singular se sume en lo general de un modo imperfecto, etc" (LUKÁCS, *apud* 1982c, p. 208).

Dessa forma, no âmbito genérico, a particularidade tem como função mediar a conexão dialética entre a singularidade e a generalidade. E sua peculiaridade está precisamente na sua constante mutação em generalidade ou em singularidade, enquanto um fio condutor da

determinação. Lukács (1982c, p. 209) aponta que foi em decorrência deste aspecto que a particularidade se tornou sinônimo da determinação na lógica de Hegel.

Na relação com a singularidade, a particularidade atua como uma mediação que torna possível a captação das determinações que já estavam presentes nos indivíduos ou nos objetos em si, ou seja, ela revela as determinações que não tinham condições de se manifestar "[...] en la relación inmediata entre objeto de conocimiento y conocimiento mismo de la subjetividad.[...]" (LUKÁCS, 1982c, p. 209). A sua função basilar realiza-se, portanto, no ato de formar as determinações, operando de maneira que

[...] se enlaza con la naturaleza específica de la singularidad, hace que se manifiesten con claridad cada vez mayor sus relaciones con grupos de objetos emparentados y lejanos, desarrolla las cualidades fugazmente presentes en la instantánea inmediatez, hasta hacer de ellas determinaciones firmes y duraderas, despliega en su aparente copresencia anárquica una jerarquía de la persistencia y la fugacidad, de lo esencial y lo aparente, etc., y realiza todo eso sin destruir la estructura de lo singular o individual como tal; al generalizarse y superarse en la particularidad, el pensamiento se acerca a su verdadera esencia como singularidad mejor de lo que habría sido posible para la existencia sin superar de lo singular en la certeza sensible (LUKÁCS, 1982c, p. 209-210).

O esteta julga que Hegel clareia a infinita aproximação à singularidade quando indica que "como categoria lógica" ela realiza a afirmação e, ao mesmo tempo, a negação de si mesma. Conforme suas palavras, a singularidade "culmina en efecto con la afirmación" mas não apenas como "el regreso del concepto a sí mismo, sino también e inmediatamente su pérdida. Por causa da "singularidad, tal com es *en sí* en ella, el concepto es *fuera de sí* y entra en la realidad". (LUKÁCS, 1982c, p. 210).

O processo dialético que vai do conceito a forma do juízo é vinculado, por Hegel, ao conhecimento da singularidade. Conforme entende Lukács (1982c, p. 210), o filósofo alemão expõe que o conceito se perde como "relación de sus determinaciones autónomas", haja vista, que as determinações que foram captadas adequadamente no âmbito da singularidade necessitam de um modo mais apto para conhecer o real, com mediações mais amplas e elevadas e formas mais enérgicas que o conceito.

Essa exigência é objetiva e genérica e abarca todo o âmbito do pensamento e do conhecimento, as transformações tornam-se perceptíveis com o processo de conhecimento da singularidade. As determinações desenvolvem-se com base no já existente, "aunque no un despliegue directo, sino pasado por la negación y la reflexión" (LUKÁCS, 1982c, p. 210-211). O importante é que "lo determinante y lo determinado no se enfrentan *como* dos mundos que

se excluyeran: el proceso de determinación consta más bien de la recíproca mutación entre ambos" (LUKÁCS, 1982c, p. 210-211).

Hegel indica que o particular é o geral determinado e, por este motivo, é também o singular, por sua vez, o singular é também o geral determinado e, assim, é igualmente particular. Nas palavras do filósofo alemão citadas por Lukács (1982c, p. 211): "Si se presenta la singularidad como una de las *particulares* determinaciones del concepto, entonces la particularidad es la *totalidad* que las contiene a todas." Com apoio de Hegel, portanto, Lukács (1982, p. 211) enfatiza que a particularidade, por conseguinte, "como categoría típica de la determinación y la mediación, no es *"ninguna frontera*, de tal modo que se comportara con algún *Otro* como un *Más allá*, sino que es para la generalidad y la singularidad "el momento propio inmanente".

Logo, a particularidade pode ser também caracterizada como o momento imanente da singularidade e da generalidade. Destarte, como expõe Lukács (1982c), mesmo com o constante processo de mudança, o qual a particularidade parte da singularidade para a generalidade, como também, faz o caminho inverso, as categorias da singularidade, da particularidade e da generalidade conservam suas especificidades.

A particularidade permite que as categorias desprendam-se do "mundo objetivo" e sejam apreendidas pelo conhecimento, de tal maneira, a percepção do mundo terreno passa por uma permanente ampliação (LUKÁCS, 1982c, p. 211). Lukács é o primeiro a desvelar que a forma de desenvolvimento deste reflexo adia crescentemente os "puntos finales de ambos extremos [singularidade e generalidade]; [pois] el enriquecimiento en determinaciones maduras y fieles a la verdad es en principio una ampliación del ámbito de eficacia". Assim, o trabalho

[...] tiene lugar mediante mediaciones cada vez más amplias y ramificadas; no sólo se alejan los extremos, los puntos finales - conquistando así territorio nuevo -, sino que, además, el campo mediador de la particularidad que los une crece desde el punto de vista extensivo y desde el intensivo (LUKÁCS, 1982c, p. 211).

Podemos então afirmar que com esta análise inicial apreendemos que a característica peculiar da particularidade consiste tanto na sua atuação como mediação necessária entre a singularidade e a generalidade, como na "relación dialéctica de mutación recíproca" que ela possui com a generalidade. Enquanto a generalidade e a singularidade centralizam-se cada uma em seu extremo - no ponto final -, a particularidade conserva-se como um eixo central que possui a incumbência de realizar as mediações entre os dois polos categoriais, "cuyos

límites en ambas direcciones son siempre imprecisos y a veces se hacen imperceptibles" (LUKÁCS, 1982c, p. 211-212).

Mas, como já apontamos, não podemos, por este motivo, designar a particularidade apenas como "una generalidad relativa, ni tampoco sólo un camino que lleva de la singularidad a la generalidad (y viceversa)" (LUKÁCS, 1982c, p. 203). Apesar da sua atuação produzir a mediação fundamental entre estas duas categorias, sua função não limita-se a realizar esta conexão. Sob este prisma Lukács (1982) aferi que esta mediação é uma das funções mais importantes da particularidade, mas, jamais pode ser definida enquanto sua finalidade última.

Consequentemente somente com a investigação das conexões entre as três categorias poderá ser revelado a estrutura real de cada uma delas, posto que é a relação dialética sucedidas entre ambas que evidencia de modo mais aproximado as suas determinações no real. Lukács (1982c, p. 212) vai asseverar à vista disso, que para o pensamento cotidiano, as características da particularidade apresentam-se de modo menos visível que as da singularidade e da generalidade, portanto, para compreender a especificidade desta categoria, é necessário implementar uma análise dialética, pois, os seus traços são "menos precisos y un núcleo mucho menos claramente dibujado".

Compreendemos, por consequência, que a cultura humana se reproduz em conexão com a singularidade, a particularidade e a generalidade, as quais se relacionam e modificam-se constantemente. Não obstante, independentemente de que ponto elas se efetivem, da singularidade a generalidade ou o inverso, não podemos perder de vista que isso ocorre de modo dialético e com interferências recíprocas.

Lukács já ressaltara que o materialismo histórico dialético compreende as categorias como formas concretas de existência. Onde suas formas de manifestações psicológicas tratam-se de reflexos imediatos do ser que independem da consciência. Logo, quando realizamos uma análise adequada destes reflexos ampliamos as possibilidades da abstração dos "valiosos estímulos para el conocimiento de las conexiones objetivas" do mundo (LUKÁCS, 1982c, p. 232).

Esta constatação também é válida para os tipos de reflexos antropomórficos, a exemplo do reflexo estético, tendo em vista, que suas formas de manifestações psicológicas podem revelar a complexidade interior do gênero humano. No entanto, as formas psicológicas devem ser entendidas como fontes primárias de reflexão da realidade as quais precisam ser permanentemente confrontadas com a análise da realidade objetiva do mundo, haja vista, que o "decisivo para toda categoría es su función en la realidad objetiva" (LUKÁCS, 1982c, p. 232).

Nesse sentido, acreditamos que o desvelamento inicial, de alguns dos traços essenciais desta categoria, consiste em uma condição fundamental para o aprofundamento da realidade de nosso objeto. Já que a particularidade, enquanto mediação determinante do real e, também, de outras duas categorias (singularidade e generalidade), atua diretamente no processo de elaboração do reflexo estético.

Acreditamos, que por meio deste descortinamento, seremos capazes de produzir um pensamento objetivo das especificidades de nosso objeto. Com base em Lukács (1982c), Chasin (1978) afirma, que o conhecimento desta categoria propicia à consciência ultrapassar tanto o pensamento empírico, como a generalidade abstrata. De tal modo, a partir destas elaborações primeiras e gerais, que nos oferecem uma menor probabilidade de erros, buscaremos demonstrar no próximo capítulo, o comportamento e a função da particularidade no âmbito das determinações para a produção da arte.

Conforme a assertiva de Chasin (1987, p. 45), a filosofia marxiana é posta como “representação e prática”, não como “momentos paralelos, mas em momentos distintos” de um processo que precisa ser complementar. O pensamento de Marx é, portanto, “[...] uma filosofia que se constitui como representação radical – conhecer o mundo [...] até a raiz – ontologia; e que se realiza no mundo também por uma prática de raiz, por uma ação transformadora que vai até o fim – revolução” (CHASIN, 1987, p. 45).

Com base nesta perspectiva e nas nossas elaborações preambulares, julgamos que o conteúdo deste capítulo possibilitará construirmos o caminho de aproximação à função da arte na totalidade social, para compreendermos de que maneira este reflexo consegue enriquecer o espírito humano e contribuir para a emancipação da humanidade. Logo, asseveramos em síntese, que a razão central da construção deste entendimento, se assenta no horizonte de que o conhecimento da essência da arte, nos dará as possibilidades para problematizar sobre a produção e o ensino da arte no contexto do capitalismo atual, no esforço de produzirmos, não apenas uma teoria, mas sim, um fundamento que forneça as lentes reveladoras de um caminho para a transformação da realidade.

4 A PARTICULARIDADE NO REFLEXO ESTÉTICO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

4.1 ESPECIFICIDADES DA CATEGORIA DA PARTICULARIDADE NA ESTÉTICA DE LUKÁCS: O SOLO DA PESQUISA

Partindo das elaborações do capítulo anterior, sobre o comportamento e a natureza própria da particularidade, neste capítulo elucidaremos as determinações específicas desta categoria para o complexo da *arte*, na busca de esclarecer de que maneira as suas mediações atuam no reflexo artístico genuíno. Perseguimos, ainda, o propósito de desvelar a natureza essencial da arte e sua função no cotidiano, com a finalidade principal de se aproximar de um fundamento teórico que nos proporcione fazer, adiante, uma análise da formação estética e da produção da arte.

Percorreremos, especificamente, o modo como a particularidade é espelhada no processo artístico, investigando como ela auxilia na reprodução do *ic et nunc* mundano das obras. Nesta direção, abordaremos aqui algumas características do reflexo da particularidade e suas conexões com a singularidade e a generalidade no campo do reflexo da arte.

Como já apresentamos, esta pesquisa surgiu com base na hipótese, de que, na atual conjuntura social, a formação estética e a produção da arte, em sua grande maioria, passa por um processo perverso de decadência ideológica, decorrente das determinações econômica-sociais objetivas. Julgamos que em tal contexto, as relações sociais capitalistas produzem mediações geradoras de um empobrecimento do reflexo artístico e da formação em artes, o qual restringe, largamente, este reflexo e os próprios indivíduos ao reflexo da singularidade.

Por conseguinte, a análise do reflexo da particularidade explica-se como parte deste objetivo geral. Visto que, como bem aponta Lukács (1982c), a arte torna-se autêntica quando consegue atingir a particularidade, pois é a partir dela que o reflexo efetiva uma obra capaz de reproduzir a realidade imanente, própria do reflexo da arte. É na particularidade que a arte realiza o equilíbrio entre a subjetividade singular e a objetividade genérica do mundo. Desse modo, buscamos apreender os fundamentos teóricos que permitam verificar na realidade se esta especulação - da decadência na formação estética e na produção em artes - condiz com a veracidade objetiva de nosso contexto.

Para erguer tal delineamento teórico, recorreremos, mais uma vez, aos autores marxistas que tratam da estética, a saber: A obra estética de Lukács (1963), com maior veemência no capítulo *La categoria de la particularidad* da *Estética 1-La peculiaridad de lo es-*

tético; *Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético* da edição espanhola de 1982; as considerações teóricas de Tertulian (2008) e Frederico (2005); e as pesquisas de Teófilo (2014), Araújo (2013), Santos (2014) e Santos e Costa (2012, 2014) .

4.1.1 Principais contornos da particularidade na estética

A manutenção de determinadas categorias características da estética não representa, em nossa perspectiva, que Lukács realiza um "apriorismo da consciência", esta estabilidade encontra fundamento nos traços de continuidade destas categorias na história. São estes traços historicamente determinados, juntamente com as funções que elas cumprem "na economia da vida e do espírito" (TERTULIAN, 2008, p. 227), que fazem delas categorias ontológicas, na análise de Lukács. Por isso, nos limites deste capítulo, faremos o esforço de apreender como algumas das mediações, empreendidas pela categoria da particularidade no andamento da reprodução social, atuam no processo de entificação do objeto artístico.

Para analisar a especificidade do reflexo artístico, Lukács (1982c) se apoia no prisma materialista do reflexo do real e, por intermédio desta perspectiva, supera dialeticamente as teorias apriorísticas da arte. Conforme a análise de Tertulian (2008, p. 236) o conceito de reflexo do real de Lukács é "sinônimo da "idealidade " e do "caráter teórico da arte".

Hemos dicho varias veces que el mundo del arte es el mundo del hombre. Con eso queda afirmada sin más la unidad de la subjetividad y la objetividad, lo que el idealismo objetivo – en una falsa tendencia por lo que hace a la conceptualización objetiva del mundo – ha llamado el Sujeto-Objeto idéntico (LUKÁCS, 1982c, p. 233).

Lukács (1982c) julga que o idealismo parte de um princípio análogo ao seu entendimento da relação entre sujeito e objeto, mas de modo contrário, concebe uma fictícia identidade entre as duas esferas. Conforme suas análises este fundamento possui elementos de veracidade apenas quando vinculado especificamente à relação subjetividade e objetividade no reflexo estético, pois, assume uma característica particular que gera um paradoxo. Este paradoxo é identificado por Lukács quando ele indica que na objetivação artística as esferas sujeito e objeto são, e não são, idênticas.

Sua análise baseia-se na hipótese de que há e não há identidade entre sujeito e objeto no reflexo artístico. Quando Lukács indica que não há identidade entre sujeito-objeto na arte ele assenta esta afirmativa no fato da conformação da obra de arte ser realizada com "el máximo de subjetividad desplegada, depurada de mera particularidad, con una objetividad

máxima y junto con la aproximación también máxima a la realidad objetiva mediante su reflejo" (LUKÁCS, 1982c, p. 234). Não obstante, ressalta, que esta realidade objetiva não é produto de uma dialética autônoma, pois é o sujeito que a produz.

No primeiro volume de sua *Estética* (1982c), Lukács já aponta que a relação sujeito-objeto do reflexo da arte apresenta-se de forma "símil" ao princípio idealista geral, no sentido de que, tanto o objeto estético quanto a recepção deste, enquanto um reflexo antropomórfico, depende essencialmente do sujeito para efetivar-se. Segundo Tertulian (2008, p. 256) "o que no plano ontológico e epistemológico é construção especulativa de tipo idealista pode ser considerado no plano estético uma descrição adequada da relação sujeito-objeto." Conforme esta análise;

A descrição hegeliana da relação sujeito-objeto como movimento de exteriorização e objetivação do sujeito, através do qual este perde seu imediatismo original, enriquecendo-se e amplificando-se graças à alienação de si e à submissão ao objeto, para voltar a si enriquecido de múltiplas determinações, aparece, em Lukács, em coincidência com a linha ideal de desenvolvimento do processo de criação artística (TERTULIAN, 2008, p. 256).

Por outro lado, com base no materialismo histórico dialético, Lukács ressalta que, também, é verdade que não há identidade entre sujeito e objeto na arte, porque "la coincidencia de la subjetividad no puede pensarse nunca, más que por medio de una hipóstasis, o sea, falsamente" (1982c, 233-234). Portanto, sujeito e objeto não podem ser idênticos, por que "o mundo objetivo" existe independente do próprio sujeito. O mundo é um fenômeno objetivo, produto da ação do sujeito, mas esta ação não "é o "principio creador de su totalidad". Tertulian expõe que a originalidade das teorizações estéticas de Lukács, fixa-se na forma como ele denuncia a primordialidade da subjetividade na criação do objeto artístico.

Os impulsos e tensões da subjetividade constituem o princípio germinal da atividade estética. Mas Lukács tem principalmente o mérito de ter esclarecido que o desenvolvimento e a amplificação da emoção inicial no processo de criação são devidos a uma espécie de despossessão de si, ou de rejeição de si do sujeito, para deixá-lo fundir na realidade objetiva, até o reencontro de si - pela anulação do movimento de alienação - de um sujeito modificado em contato com a objetividade (TERTULIAN, 2008, p. 258).

Por isso a hipótese dialética e paradoxal lukácsiana (1982c) de que *há e não há* uma identidade entre sujeito-objeto no reflexo artístico é cabível, tendo em vista, que o fazer estético da obra de arte produz uma "unidade orgânica" entre as duas esferas da realidade; Conforme indicam suas inferências a característica formal da obra de arte "[...] la pone en un

centro valorativamente acentuado entre la subjetividad y la objetividad, en una posición intermedia que - desde el punto de vista del hombre, o sea, antropomorfizadamente - libera ambos extremos de su unilateralidad [...] ", assim o reflexo da arte "libera la subjetividad de su particularidad oclusa en sí, y libera la objetividad de su lejanía del hombre (LUKÁCS, 1982c, p. 234).

A necessidade da arte é consequência da constante necessidade de completude humana, do sentimento ontológico dos indivíduos de alcançarem uma harmonia entre a interioridade e a exterioridade do mundo. Mas este desejo só pode ser satisfeito de modo aproximativo, tendo em vista que a autonomia do mundo objetivo é ineliminável. Esta característica demonstra que a aspiração de reconciliação com o mundo é uma necessidade subjetiva projetada na realidade. Desta forma, a obra de arte tem como função satisfazer esta necessidade de harmonia, contudo, enquanto reflexo antropomórfico, não intenta superar ou ser a própria realidade (LUKÁCS, 1982c).

Demostramos no capítulo anterior que o papel principal da particularidade assenta-se na realização da mediação entre singularidade e generalidade, assim, como ocorre no complexo científico. A especificidade da particularidade no campo da estética, altera a centralidade desta função, pois neste âmbito ela não atua apenas como uma mediação entre a generalidade e a singularidade. Da maneira como apresenta Lukács (1982c, p. 213), no reflexo artístico a particularidade desempenha a função de "ponto médio", de tal modo que é ponto de partida e de chegada, é um ponto central, um "centro organizador".

Desta feita, entendemos que na arte o papel da particularidade não se limita a ser um fio condutor que eleva a singularidade à generalidade, ou transmuta a generalidade em singularidade, no reflexo artístico ela é o ponto central para onde as duas categorias se direcionam, ou seja, "dichos movimientos recorren, por una parte, el camino de la particularidad a la generalidad y regreso, y, por otra, actúan como vinculación entre la particularidad y la singularidad. E por isso, Lukács analisa que não é um movimento "trasversal entre las dos categorías extremas, sino de un movimiento entre el centro y la periferia (LUKÁCS, 1982c, p. 213).

Com base no método de Marx, o esteta ressalta, ainda, que a particularidade não possui um lugar central na estética por uma vontade subjetiva ou teórica, mas sim, por sua manifestação própria na realidade. A atuação desta categoria não é nada mais do que consequência das determinações de uma realidade concreta formada pelo ser social, que todavia, existe enquanto objetividade em si independente da consciência dos indivíduos (LUKÁCS, 1982c, p.232). Neste sentido, como aponta Lukács (1982c, p. 232), a conexão entre a "parti-

cularidade como um centro" e o reflexo antropomórfico é posto pelas determinações das relações concretas.

Vemos o movimento da particularidade no reflexo antropomorfizador, por exemplo, quando os indivíduos projetam suas necessidades e desejos, determinados socialmente, na concretude da realidade e surgem de modo mais claro as contradições e paradoxos, como os levantados nas análises de Lukács. Convém sublinhar que o reflexo antropomórfico "no desemboca en una reproducción de la particularidad, sino en una generalidad subjetivamente fundada" (LUKÁCS, 1982c, p. 232-233). Isto por que,

[...] la referencialidad al hombre, que en la ética y en la estética acarrea la posición de un centro real, muta en las hipótesis subjetivamente en una posición central, ficticiamente objetiva, del hombre en el universo, y, por otra parte, enlaza necesidades singulares y particulares de los hombres, de modo inmediato, con una generalidad producida por ellos mismos y que está supuestamente llamada a garantizar objetivamente su cumplimiento. El principio antropomorfizador se arroga así una relación con el En-sí que sólo es capaz de realizar - y sólo aproximadamente - el principio desantropomorfizador (LUKÁCS, 1982c, p. 233).

A arte é o ponto médio entre objetividade e subjetividade, mas a harmonia que a obra de arte produz entre as duas esferas, assim como entre a essência e o fenômeno, não tem um caráter formal, nem uma pretensão de uma verdade absoluta. Lukács (1982c, p. 323) observa que não podemos deduzir conseqüentemente que o princípio estético parte apenas de um reflexo puramente subjetivista, porque ele preserva os traços da objetividade, e exige um reflexo o mais próximo possível do real, porém, a objetividade é representada humanamente por intermédio das "referências típicas humanas."

De acordo com Tertulian (2008), Lukács delineia a arte, desde suas obras juvenis, como um complexo que faculta a realidade do mundo humano. Consoante as suas palavras:

O sentimento frequente da opacidade ou da impenetrabilidade da realidade objetiva, com relação às profundas aspirações da consciência, está como que dissolvido na obra artística autêntica (por relativização, "supressão" etc.), e a arte tende a recompor o equilíbrio entre subjetividade e objetividade, oferecendo à alma expatriada ou exilada uma imagem do mundo que lhe serve de pátria, de realidade "conforme a essência humana" (TERTULIAN, 2008, p. 68).

A arte harmoniza a subjetividade e a objetividade, portanto, ela não tem como princípio, nem mesmo função, criar uma realidade, mas sim, refleti-la de modo peculiar. A unidade entre o reflexo do real e o real concreto é consequência da predominância da particularidade, e esta harmonia provocada por esta categoria traduz sua importância e especificidade para a arte. Por um lado a unidade determina que o reflexo estético seja indissociável do "*hic*

et nunc" do contexto histórico que lhe deu vida e, por outro, que em alguns momentos, de acordo com seus princípios e possibilidades, seja dissonante a este contexto, conforme indica Lukács (1982c, p. 235).

O objeto artístico é o resultado das relações particulares entre a consciência e a existência, entre a subjetividade e a objetividade. Sua criação surge da necessidade do homem recompor o mundo exterior de forma teleológica "para sua própria condição humana, para situar a totalidade dos fenômenos e experiências com relação a seus impulsos e aspirações" (TERTULIAN, 2008, p. 207). Neste sentido o autor romeno observa que a atividade estética tem como pressuposto a interrupção de toda ligação direta com a prática (TERTULIAN, 2008, p. 208).

A teoria estética de Lukács sustenta que a arte precisa manter a objetividade do mundo preservada, sem modificá-la com ilusões ou prescrições subjetivas, a objetividade deve permanecer intacta; no entanto, através da "*mimesis*", a arte precisa "evocá-la exclusivamente em função da amplificação e do fortalecimento da subjetividade" (2008, p. 215). Dessa maneira, Tertulian (2008, p.252) confirma que, para Lukács, a arte tem como função "evocar a realidade em sua plena objetividade, mas, da perspectiva única de sua conformidade com as exigências humanas."

Em busca de compreender mais profundamente o processo que permite a conformidade e o equilíbrio da consciência com o mundo, Lukács recorre novamente a Aristóteles, mas, desta vez, para resgatar a profundidade do seu conceito de *catarse* (*cathasis*). Para Aristóteles a *catarse* é "o fim da obra de arte é a 'purificação' das paixões, sua elevação ao patamar da consciência de si" (TERTULIAN, 2008, p. 254).

Tertulian (2008, p. 253) coloca, ainda, que Lukács comunga com a definição do filósofo grego, todavia, para ele a consciência de si permitida pela *catarse* está diretamente relacionada com a consciência do mundo real. Na tese lukacsiana a "consciência de-si deve ser entendida como a reflexão da vida interior e exterior na certeza e na plenitude da consciência". Para Lukács existe um movimento circular que "liga a consciência de si à consciência do mundo real" e esta circularidade encontra-se no fundamento de toda a sua teoria estética (TERTULIAN, 2008, p. 254). Lukács se apoia, de acordo com o esteta romeno, na tese de Marx apresentada nos *Manuscritos Econômicos filosóficos de 1844*, a qual confirma que

"*Ein ungegenständliches Wesen ist ein Unwesen*" (um ser não-objetivo é um não-ser) [...] O elo indissolúvel entre o ato de objetivação e o desenvolvimento da sensibilidade humana, a correlação permanente entre os dois planos, é uma idéia de Marx integralmente valorizada por Lukács. Fundamentalmente, sua direção de pensamento

visa prolongar a ideia formulada *in nuce* por Marx para as regiões mais complexas da vida espiritual. A estreita correlação entre teleologia e causalidade, entre as iniciativas da consciência e o estudo das séries causais objetivas ("sob pena de naufrágio", "*bei Strafe des Untergangs*", segundo a expressão de Marx), é uma outra pedra angular de seu pensamento (TERTULIAN, 2008, p. 254).

Em Lukács, a conciliação entre a consciência e o mundo, deve ser compreendida como uma adaptação do mundo exterior às necessidades da essência humana. Nas palavras de Tertulian (2008, p. 253); ocorre assim, uma "adequação do mundo às exigências do homem tomado em sua essência humana, como sua conformidade com os atributos - equilíbrio ou perturbação, bem ou mal - da personalidade humana em sua integralidade."

A harmonia e o equilíbrio do espírito proporcionado pela arte não pode ocorrer sem a apropriação do mundo objetivo, pois é este que permite a "dissolução e realização da personalidade" (TERTULIAN, 2008, p. 260). Conforme compreendemos, Lukács apresenta a *mimesis* como a categoria capaz de ampliar e intensificar a subjetividade através da efetivação de um nível de plenitude. Tertulian (2008, p. 260) complementa nosso entendimento ao preferir que, para Lukács, o "caráter mimético [...] pode igualmente ser expresso pela ideia de que a amplificação e a intensificação da subjetividade, pela realização de um estado de plenitude, têm por base a conquista e a intensificação concomitantes da objetividade.

Antes de ser uma operação da atividade artística, a ligação da subjetividade e da objetividade é um fato objetivo do mundo humano. E a arte é, apenas, um tipo de reflexo que atua especificamente para atender às necessidades da "consciência de si humana". Nas palavras de Tertulian (2008, p. 259-260) o [...] *telos* da atividade artística é a evocação do mundo *sub specie subiecti*, mais exatamente a criação de um objeto destinado a fazer aceder as múltiplas faculdades da alma a uma disposição feita de harmonia e de plenitude". De tal modo, constatamos o nexos íntimo constituído entre o sentimento de conformidade com o mundo e os anseios subjetivos de ampliação da consciência de si.

Semelhantemente a ciência, a arte, também, produz uma aproximação à generalidade humana, todavia, a unidade exigida pela particularidade na estética impossibilita o alcance da generalidade de modo desantropomórfico, pois ela inibe as probabilidades da arte fixar-se tanto na generalização como na singularidade. Se acaso o reflexo artístico permanecer em um destes extremos ele bloqueará a objetivação de uma arte autêntica. Lukács (1982c) aponta que, no processo criativo da arte a singularidade e a generalidade devem ser superadas pela particularidade, pois, apenas deste modo a obra produzirá a síntese necessária entre a consciência e a realidade, entre o real pensado e o real concreto, entre a aparência e a essência.

Como es natural, y como hemos visto, la particularidad tendrá que suministrar las determinaciones y mediaciones que, por una parte, impiden que el proceso de generalización se aparte demasiado abstractamente de la singularidad del fenómeno, y que, por otra parte, posibilitan la submisión real y concreta de la singularidad bajo la esencia elaborada mediante una adecuada generalización (LUKÁCS, 1982c, p. 236).

Por isso, o esteta (1982c) defende que a natureza e a essência da arte é histórica, pois toda e qualquer obra vincula-se com o seu tempo histórico. E mais uma vez, demonstra esta especificidade fazendo comparações com a ciência. Segundo Lukács a natureza da ciência é refletir sobre o *en-sí* do mundo e transformá-lo em um *para-nós*; nesse processo, o contexto e o momento histórico possuem uma importância secundária "el que la historia de las ciencias sea capaz de descubrir cosas de mucho valor por lo que hace al hallazgo de la verdad científica, a las condiciones sociales de su formación, de su difusión, etc., no tiene nada que ver con eso" (LUKÁCS, 1982c, p. 237). Já no caso da produção da arte, esta jamais pode ser cingida do seu contexto, ou seja, de "todo sus momentos esenciales al instante histórico de su nacimiento".

De la naturaleza antropomorfizadora del poder estético se desprende que esa generalización no puede ser arbitraria (no puede aferrarse a la particularidad de lo singular) ni puede abstraer hasta llegar a lo general (ser una generalización científica), sino que fija lo particular como significancia histórico-social del hic et nunc. La decisiva referencialidad al hombre, a la humanidad, la delimita por los dos lados: el destino de la humanidad es siempre terreno, cismundano, concreto; para mantener ese carácter - y a ello aspira el arte -, no puede alzarse hasta la generalidad real [...] (LUKÁCS, 1982c, p. 237).

Compreendemos com Lukács (1982c), portanto, que apenas o reflexo desantropomórfico científico pode inferir uma generalidade direta. Sem dúvida o modelo humano conformado pela arte é passível de resultados gerais, mas esta mundanidade objetiva representada artisticamente não possui aquela generalidade direta encontrada na ciência, caso contrário, se deslocaria de objeto com função estética para objeto do conhecimento.

O reflexo estético parte sempre do reflexo humano e desemboca novamente no humano e, mesmo a mais ampla generalidade estética, tem como ponto de partida esta humanidade. Isto não significa que arte não amplia a relação do homem com o mundo exterior, uma vez que, ao refletir sobre a própria humanidade, de maneira sensível, os indivíduos enriquecem a si mesmos e ao mundo, "de un modo en otro caso inimaginable, inalcanzable incluso para las más profundas premoniciones" (LUKÁCS, 1982c, p. 238).

A generalidade da obra de arte tem uma validade que pode seguir desenvolvendo-se historicamente, contudo, ela permanece fixada no *aqui e agora* histórico onde ocorreu a

sua gênese, e deságua no *aqui e agora* dos indivíduos receptores. “Ya la insuperabilidad del *hic et nunc* de toda obra de arte muestra que no es posible que la domine la categoría de la generalidad” (LUKÁCS, 1982c, p. 237).

Lukács (1982c, p. 238) chama atenção para a atmosfera antropocêntrica da arte, a qual reflete e intensifica o drama humano, de modo que não possibilita que nenhuma generalidade supere o vínculo com o humano. Essa conexão não resulta numa fixação do reflexo artístico “na nudez espontânea” de uma singularidade, dado que o *aqui e agora* transfigura-se “em porta voz de una fase histórico-social de la evolución de la humanidad, es también evidente que su singularidad no se há preservado como tal singularidade, sino que há experimentado la transformación (LUKÁCS, 1982c, p. 237)”. Este processo de transformação e síntese só pode ser realizado pela particularidade, conforme esclarece Lukács:

Si la tensión de la vigencia estética de hombre a hombre, a través de la conformación de lo propio de la humanidad, de lo referido al hombre, se desarrolla también en el mundo de los objetos, cada individuo tiene que rebasarse a sí mismo como singularidad, tiene que generalizar sus determinaciones intrínsecas de tal modo que sean capaces de soportar esa tensión. Dicho brevemente: se produce una atmósfera de particularidad (LUKÁCS, 1982c, p. 238).

Lukács (1982c, p. 239) aponta que, por isso, as análises que partem ou de um ponto de vista abstrato ou desantropomórfico, afirmam, falsamente, que a delimitação estética de um tema, a escolha de um conjunto de fenômenos objetivos, “contém elementos” arbitrários. Todavia, quando se observa o reflexo estético de modo mais profundo e aproximado esta ideia é desconstruída. Pois vemos que esta escolha se refere ao humano e capta nele os elementos mais importantes para sua conformação e, assim, “desaparece esa apariencia de arbitrariedad, y el mismo complejo, el mismo conjunto, cobra el carácter de una necesidad profundamente fundamentada”(LUKÁCS, 1982c, p. 239).

Quando compreendemos que o reflexo estético é determinado concretamente pelo *aqui e agora* histórico, e que parte das aspirações mais humanas para refletir a realidade objetiva, fica claro que a totalidade intensiva que forma este reflexo e produz uma obra de arte, não pode apoiar-se nem na singularidade nem na generalidade, e sim, necessariamente, na particularidade. “La totalidad intensiva de las determinaciones es ante todo un reflejo del mundo de los hombres, tomado para el hombre desde la situación del hombre” (LUKÁCS, 1982c, p. 240).

Nossa pesquisa das elaborações de Lukács demonstra que a particularidade é a categoria central do complexo artístico, é ela que garante e determina que a arte não pode nunca

abandonar a "vida humana concreta". Conforme coloca Lukács (1982c, p. 241), a totalidade intensiva que forma a particularidade como uma categoria da estética, "no es más que una abstracta expresión filosófica para decir que el 'corte de vida' artísticamente conformado es capaz de provocar la evocación estética de un 'mundo'".

A necessidade humana de atingir uma determinada completude é universal, e cumpre um papel determinante na vida social, como fundamento edificador da substância da ética e da totalidade intensiva da obra de arte. No entanto, de acordo com Lukács (1982c), cada complexo articula-se com esta necessidade ontológica de forma peculiar: na ética, a completude é efetivada na prática, enquanto na estética, realiza-se através de um reflexo dirigido pela intenção do indivíduo de atingir tal completude. Na práxis ética o sentimento de completude é frequentemente alcançado, "se trata de una auténtica realización de la completud", já no reflexo artístico apresenta-se, unicamente, como uma representação direcionada pela mesma necessidade de completude.

Lukács (1982c, p. 245) adverte, entretanto, que esta realização não se expressa na arte como uma generalidade abstrata, mas sim, como o *aquí e agora* da vida alçada a uma representação, "como la concreta consumación del hombre en su concreto entorno, o sea, como consumación de su particularid." A obra de arte objetivada, diz Lukács (1982c, p. 246), desprende-se do mundo exterior e interior do ser social, para alcançar a completude da subjetividade humana, de tal maneira que é produzido uma totalidade intensiva e uma particularidade de cada "mundo" refletido nas obras.

Neste sentido, "la posición estética originaria, la obra de arte, su génesis en el proceso de creación, su vida, siempre renovada, en los actos receptivos, tienen que desarrollarse en la esfera de la particularidad" (LUKÁCS, 1982c, p. 246). O reflexo antropomórfico, do modo como aponta Lukács (1982c), busca refletir a tipicidade dos homens e das situações, não apenas como uma representação fiel, tal como ocorre na ciência, mas, com o propósito, principal, de evocar e intensificar a particularidade refigurada para constituí-la numa conformação artística de um mundo humano unitário.

Lukács (1982c) expõe enfaticamente que o típico não é uma criação da arte e, nem mesmo da ciência, senão uma realidade que, existe independentemente destes complexos, a qual impõe aos homens refleti-la conforme as funções sociais de cada tipo peculiar de reflexo. Sua forma essencial de manifestação é própria do mundo exterior e pode ser, também, captada pelo reflexo desantropomórfico. Deste modo, o típico no

[...] reflejo desantropomorfizador estatuye una contraposición a veces incluso violenta - aunque sin excluir transiciones - entre lo típico y lo atípico en los hombres, las situaciones, los procesos, etc., en el reflejo antropomorfizador se tiene una pluralidad de tipos complementarios, contrastantes, etc., a los que subyace una unidad indisoluble de lo singular con su generalización, con lo típico, esto es, con lo particular (LUKÁCS, 1982, p. 248).

Tertulian (2008) observa que, para Lukács, as ideologias desempenham, predominantemente, a tarefa de preservação e de desenvolvimento do gênero humano e são direcionadas a solucionar os problemas objetivos hodiernos, porém, em alguns momentos, são conduzidas, também, a sanar especificamente as demandas diárias. De tal modo, apenas a "grande filosofia e a grande arte (ao lado das condutas exemplares de alguns homens de ação inscritas na memória da humanidade" são capazes de aproximar o homem de seu "destino" "como *homo humanus*," (TERTULIAN, 2008, p. 265). Assim, a "existência humana" é percebida em seu âmbito essencial, ou seja, como "afirmação do princípio de liberdade" (TERTULIAN, 2008, p. 265).

No entendimento do autor romeno, a análise lukasciana edifica sua originalidade, ao ligar

[...] ao ato da *mimesis*, ao processo de alienação de si e de reintegração em si no curso do qual a subjetividade sofre uma confrontação extremamente intensa com as dimensões objetivas do real, o movimento de purificação e de amplificação da subjetividade, até a constituição de uma experiência significativa para o destino do homem como espécie (TERTULIAN, 2008, p. 267).

A dinâmica empreendida pela *mimesis* estética impulsiona e fortifica a subjetividade permitindo um aprofundamento na "humanidade" universal que habita na consciência e, deste modo, a arte tem o poder de converter "à consciência de si da espécie humana em princípio organizador de sua atividade criadora" (TERTULIAN, 2008, p. 268).

Quando a obra de arte é "autêntica", ela realiza uma perfeita fusão entre subjetividade e objetividade e, através da particularidade, submete a singularidade e constrói uma generalidade estética humana. Por isso Lukács abraça a tese que as "transformações que a ação sintética da criação artística impõe à matéria artística se explicam precisamente pela missão da grande arte de encarnar *a consciência de si da espécie humana*", como coloca Tertulian (2008, p. 271).

Para Lukács a objetividade da subjetividade estética ocorre quando é revelado a substância humana universal subjetiva "sob a forma de consciência de si", ressaltando que esta subjetividade universal é histórica. Portanto, Lukács entende o "processo de criação artís-

tica [...] como a redução e a focalização do conjunto das experiências subjetivas no ponto de mira de uma emoção fundamental e de um sentido determinado" (TERTULIAN, 2008, p. 275).

Lukács utiliza a tese do seu amigo de juventude e crítico de arte Leo Popper, a qual defende que no processo de criação artístico necessita-se de uma sujeição da subjetividade para se constituir "uma distância entre a intenção do artista e a realização efetiva da obra". Além de fazer uso desta tese, Lukács a converteu em lei geral da criação artística. Da forma como analisa Tertulian (2008, p. 280), o autor húngaro consolida a tese que no processo de criação

[...] os preceitos e as meias verdades são impiedosamente esvaziados, a vida rotineira da consciência desaparece, toda tentativa de impor, por um ato de vontade, uma intenção exterior à lógica imanente do meio homogêneo se choca com uma implacável resistência. O conflito entre intenção e realização é visto como uma fecunda contradição na relação sujeito-objeto, como um apelo dirigido à subjetividade e uma pressão exercida sobre ela para lhe fazer revelar seus estratos profundos. As resistências encontradas constituem um fator que estimula a eclosão, uma força que leva ao aprofundamento e à intensificação, até a realização da "plenitude humana" (*der Mensch ganz*) que é a marca da arte verdadeira.

A particularidade na estética exige um reflexo da vida, evocado subjetivamente para satisfazer o desejo de completude do homem. Este desejo "se trata, sin embargo, de un simple hecho de la vida, en qual, aunque en la mayoría de los casos no es consciente, es ineliminable de la existencia de cualquier hombre" (LUKÁCS, 1982, p. 241). Trata-se de uma necessidade ontológica, uma substância fundamental para a reprodução genérica da humanidade.

As diferenças entre a ciência e a arte, enquanto reflexos antropomórfico e desantropomórfico, podem ser percebidas, portanto, quando analisamos as finalidades práticas para as quais os conhecimentos que produzem são utilizados cotidianamente. Na ciência, o conhecimento aproxima-se do em si da objetividade, ou seja, da forma como a realidade se apresenta concretamente. O reflexo procura abstrair as singularidades e as particularidades, para assim levar o típico a generalizações superiores, restando poucos traços do particular. Desta forma, a ciência estabelece uma oposição entre o que é típico e o que não é típico na humanidade, nas circunstâncias e, também, nos processos.

Já o reflexo antropomórfico possui uma diversidade de tipos que, por meio da particularidade se integram e produzem uma unidade entre a singularidade e a generalidade. Conforme observa Lukács (1982c, p. 249), unicamente o complexo estético se atém ao reflexo dos "hombres típicos, situaciones típicas, etc", em razão de ocorrer neste reflexo uma intensifica-

ção da tipicidade através do processo de evocação. Assim, a particularidade se articula com o reflexo da arte de forma imanente. Em suas palavras;

En el terreno estético [...] la tipicidad intensificada hasta evocación se articula en una refiguración de la realidad para que, en el conjunto allí conformado de hombres y situaciones, de objetos, relaciones y movimientos, refleje y conforme artísticamente un “mundo” humano particular y unitario (LUKÁCS, 1982c, p. 249).

Na ciência o típico transforma-se em generalidade, mesmo que em determinados momentos, se aplique apenas a uma circunstância histórica. Na positividade estética o típico não pode se erguer a ponto de fixar-se no campo da generalidade, dado que a tipicidade jamais pode se separar da concretude que forneceu suas especificidades individuais para conformar a obra.

Em vista disso, no objeto artístico conformado se apresentarão sempre as necessidades características do processo de evocação, o qual cria um mundo artisticamente. Estas necessidades constituirão intensificações do *aqui e agora*, as quais formarão o conteúdo particular da obra. Porém,

la jerarquía objetiva – social – de los tipos se preserva en la composición específica de las obras de arte [...] la sistemática y la jerarquía concretas de la tipicidad que aparecen en la conformación evocadora están determinadas por la naturaleza particular del particular proyecto de cada obra de arte, y por eso pueden encontrarse en contraposición con las primarias y de contenido por lo que hace a acento, agrupación, valoración, etcétera (LUKÁCS, 1982c, p. 250).

Destarte, a categoria da particularidade opera como uma determinação da tipicidade humana que será configurada no objeto artístico. Vimos que para garantir que a obra realize uma representação do “mundo” humanamente conformado, o reflexo estético, também, precisa alcançar a generalidade. Todavia, conforme expõe Lukács (1982c), o modo como a generalidade efetivará sua atuação e apresentação na composição do objeto artístico, decorrerá da sua ação objetiva nas determinações que formam o conteúdo que irá compor a estrutura concreta da obra.

Diferentemente do complexo da ciência, o processo de objetivação do reflexo estético deve realizar, ao mesmo tempo, a aplicação e a superação da generalidade. Ou seja, a essência da generalidade deve ser conservada na obra, pois é dessa essência que irá se constituir a realização da expressão e potência da vida, porém, a generalidade deve ser superada, de modo relativo, pela particularidade estética. Com a conformação da obra a generalidade precisa ser superada pela particularidade.

A arte estabelece relações diretas com a existência humana objetiva e subjetiva, assim como, com as determinações concretas que constroem o conhecimento desta própria existência. Por isso, a generalidade está contida no reflexo estético, e conserva seus traços essenciais, como categoria que é substância da vida, contudo, esta força motora da generalidade não pode tornar-se central no campo estético. A elucidação desta forma dialética de superação e preservação da generalidade no reflexo da arte é fundamental para a compreensão da particularidade estética. Lukács (1982c) aponta que esta questão foi abordada por Goethe nas conversas que empreendeu com o seu amigo e poeta alemão Eckermann sobre a tendência à generalização da linguagem poética.

'Sé muy bien – dice Goethe –, que es difícil, pero la concepción y la exposición de lo particular es también la vida propia del arte. Y además: mientras uno se mantiene en lo general, todo el mundo puede imitarle; pero no hay quien nos copie lo particular. ¿Por qué? Por que ninguna otra persona lo ha vivido. Tampoco hay que temer que lo particular carezca de resonancia en los demás. Cada carácter, por peculiar que sea, y todo objeto que se quiera representar, desde la roca hasta el hombre, tiene generalidad; pues todo se repite, y no hay en el mundo cosa alguna que sea absolutamente única.' La particularidad tiene pues en el lenguaje, en el medio homogéneo de la poesía, la tarea de superar en lo particular tanto la generalidad cuanto la singularidad (*apud*, LUKÁCS, 1982c, p. 254).

Constatamos que, na estética, assim como a generalidade precisa ser superada pela categoria da particularidade, a singularidade, também, precisa passar por um processo similar de superação. A singularidade contém em si as determinações de sua própria existência, e as relações e conexões que realiza com outras singularidades. Seu modo de operar baseia-se em manifestações espontâneas e imediatas que se fecham em si mesmas, determinando, de tal modo, sua forma muda de manifestar-se.

Dessa forma, o reflexo da singularidade é suplantado tanto pelo reflexo científico, como pelo reflexo estético. Mas este processo acontece de modo diferente em cada campo. Na ciência, a singularidade é retirada do seu isolamento imediato e vinculada as conexões da particularidade e da generalidade. Assim, o reflexo da ciência eleva a singularidade até a generalidade, para em seguida o reflexo retornar a particularidade e elevá-la a uma conceituação exata.

No reflexo estético, a superação da singularidade percorre um caminho diferente, porém, ao mesmo tempo, análogo ao processo científico. Análogo por que assim como o reflexo científico, também, busca empreender o desdobramento das determinações que se encontram presas a mudez da singularidade. E diverso por que o processo de superação não tem

como fim último o alcance da generalidade. Na peculiaridade artística o reflexo só suplanta as determinações singulares que limitam o necessário desdobramento estético.

Lukács (1982c) indica que o reflexo artístico procura inserir a singularidade imediata numa outra imediatez produzida pelo meio homogêneo estético, “de manera que el En-sí humanamente relevante de lo singular se haga en esas nuevas conexiones producidas más visible, más vivenciable y más inteligible que en su forma originaria” (LUKÁCS, 1982c, p. 255).

Para esclarecer melhor a forma de superação da singularidade no reflexo estético, Lukács (1982c, p. 257) expõe o debate feito por Paul Cézanne sobre a problemática desta categoria. Neste, ele indica que quando a singularidade é captada apenas por si mesma, há “inconsistencia e impermanencia”.

Escribe Cézanne; “todo lo que vemos es no-verdadero, se dispersa, desaparece. La naturaleza es siempre la misma, pero nada permanece de su apariencia visible. Nuestro arte tiene que dar a esa apariencia la sublimidad de la persistencia, con los elementos y la apariencia de todas sus transformaciones. El arte tiene que darle eternidad en nuestra representación (*apud*, LUKÁCS, 1982c, p. 257).

Lukács (1982c) observa, ademais, que na produção artística ocorre um duplo movimento, de permanência e superação da singularidade. Diz ele

Cézanne quiere dar “persistencia” a los fenómenos, esto es, fijar en ellos y con ellos las determinaciones que rebasan las singularidades meras e inmediatas; pero eso se realiza “con los elementos y la apariencia de todas sus transformaciones” o sea, sin que la singularidad desaparezca en lo permanente, sino permaneciendo, superada y preservada, en su singularidad; la singularidad se supera en la particularidad al modo estético-normativo (LUKÁCS, 1982c, p. 25).

Lukács (1982c) demonstra que no reflexo estético tanto a generalidade como a singularidade são suplantadas pela particularidade. Contudo esta superação não se dá de modo absoluto, e sim de forma relativa, visto que a essência das duas categorias do real são sempre conservadas em cada obra. A particularidade em sua forma geral é, portanto, uma forma de reflexo do real, a qual assume posicionamentos diferenciados no reflexo desantropomórfico e no reflexo antropomórfico. Na estética, que é o objeto que aqui nos interessa, tem a função fundamental de ponto central e organizador das determinações do reflexo e objetivação da obra.

Compreendemos que, quando o reflexo estético é realizado de modo correto, com compromisso com o real e com a legalidade interna da obra, a particularidade poderá atuar

como ponto central que capta o *hic et nunc*, o típico, da vida humana de modo amplo e profundo. Não obstante, o esteta húngaro alerta que o lugar deste ponto não pode ser determinado mecanicamente através de regras fixas ou regras genéricas, pois o mesmo dependerá sempre da posição da obra no reflexo da realidade.

A realidade refletida pela obra e o posicionamento do ponto central não podem ter apenas um caráter formal. Buscamos demonstrar, por consequência, com base em Lukács (1982c), mesmo que de modo só abstrato e inicial - dado os limites deste texto - que o conteúdo, que é a própria substância da arte, é determinado socialmente. Estas determinações são produtos das relações objetivas da realidade, e também, do posicionamento da obra em relação a captação desta realidade imanente, “[...] por el modo, la anchura, la profundidad, etc., con las cuales una obra de arte lleva a intuición una arte no formalísticamente, sino desde el punto de vista de la vida”(LUKÁCS, 1982c, p. 265).

A profundidade da arte depende, como bem coloca Lukács, da “elección del centro en el campo de la particularidad, [en el cual] se deciden las principales cuestiones del contenido ideal y de la conformación efectiva” (LUKÁCS, 1982c, p. 265). O reflexo e a objetivação da arte, nos seus traços mais amplos, são determinados pela relação dialética entre subjetividade e objetividade e, em última instância, são as determinações sociais, juntamente com as determinações subjetivas do artista, do gênero e da técnica utilizadas para conformar a obra, que irão definir se esta relação será realizada de modo equilibrado.

É a síntese harmoniosa entre objetividade e subjetividade que permite a uma obra de arte superar tanto a singularidade muda, como a generalidade abstrata, para alcançar o ponto médio da particularidade estética, o *ponto arquimédico*. Não podemos deixar de sublinhar que cada obra artística possui uma legalidade interna, um gênero e uma forma específica de representar o mundo que, por sua vez, também é determinada pela legalidade geral da estética, e pelas determinações genérica-sociais. Destarte, a posição em que o ponto da particularidade irá se estabelecer na realidade deriva destas determinações.

Piénsese en la diferencia entre el drama y la épica (particularmente en las formas novelescas modernas de ésta). Es evidente si más que el drama concibe sus figuras y sus situaciones de un modo mucho más general que la épica; en el drama los rasgos de la singularidad son mucho más escasos y mucho menos detallados. Todo detalle individual tiene en el drama un acento simbólico-sintomático que en la épica no puede ni debe poseer sino en medida mucho menor. Y también es evidente que no se trata de ninguna “deficiencia” de ninguno de esos dos géneros (LUKÁCS, 1982c, p. 266).

Diante disso compreendemos em s mula que a especificidade da obra e a singularidade subjetiva do autor, também, determina diretamente se o ponto central da particularidade irá ficar mais próximo da singularidade ou da generalidade, assim como, qual será a eleição do *hic et nunc* conformado no objeto estético. Ou seja, a escolha hierárquica do tema a ser representado é determinado pelas relações sociais do contexto histórico em que o autor e a obra estão inseridos.

Lukács (1982c) adverte, entretanto, que a elucidação e a sistematização do movimento da categoria da particularidade na estética não deve ser tratada como uma lei generalista, ou forma abstrata fechada, que determina as diferentes obras e g neros artísticos. É claro que Lukács busca demonstrar, com as investigações sobre a gênese, a estrutura e a função do reflexo estético, que a estética possui: leis ontológicas genéricas, ess ncia histórica; legalidade geral; “leyes particulares concretas de g nero, diferenciación histórica en la evolución de cada g nero; conformación individual de la obra; y sólo en este nivel m s bajo puede tener lugar la determinación concreta del punto central” (LUKÁCS, 1982c, p. 267).

Um artista, diz Lukács (1982c), é capaz de produzir inúmeras obras utilizando o mesmo g nero artístico e o mesmo tema, e ainda assim, posicionar e representar o ponto central da particularidade de maneira heterog nea. Desta feita, a efetiva  o das leis estéticas no processo de produção dos objetos artísticos será sempre uma demanda concreta. O esteta húngaro adverte, por isso, que uma adaptação mec nica das obras artísticas as leis da estética extermina a própria natureza estética de tais obras.

[...] un cumplimiento preciso es en la mayoría de los casos signo de mediocridad artística, mientras que determinadas tendencias que se oponen directamente a las reglas vigentes en un momento dado pueden producir el cumplimiento de las mismas en el específico y superior sentido, siempre que la ley se amplíe de tal modo que el nuevo cumplimiento pueda entenderse como cumplimiento suyo; éste es el *punctum saltans* (LUKÁCS, 1982c, p. 269).

Lukács (1982c) renega o mecanicismo abstrato das categorias estéticas e descortina a relação dialética entre subjetividade e objetividade, demonstrando que a harmonia entre estas ocorre nas objetiva  es das obras que atingem a particularidade. Nesse sentido o esteta ressalta as determina  es da realidade concreta sobre esta categoria. Contudo, devemos ter a lucidez de que o processo dialético da produção dos objetos artísticos que o autor edifica n o pode ser lan ado nas margens do rio do relativismo p s-moderno. Uma vez que, ao esclarecer “[...] las determinaciones cada vez más activas y concretamente eficaces que no concluyen

realmente sino en la obra de arte individual, la estética no debe degenerar en un pseudosistema de preceptos abstractos y reglas mecánicas” (LUKÁCS, 1982c, p. 267).

De fato, os pressupostos lukacianos estabelecem que a particularidade estética não deve ser compreendida enquanto um ponto preciso ou rigoroso, e sim enquanto um campo de movimento dialético que busca um centro de equilíbrio na realidade. Entretanto, esta compreensão dialética não é sinônimo de relativismo categorial, a qual os artistas não precisam ter compromisso com o processo inerente a própria produção estética ou com a imanência da realidade refletida. As categorias são abstrações do real, que se perfazem no desenvolvimento histórico-social, por isso, Lukács analisa a veracidade e a essência da particularidade, com base nos seus traços de continuidade e rupturas que o próprio real efetiva.

Destacamos pois, como síntese do que apreendemos da teoria estética de Lukács (1982c), que a particularidade no reflexo estético não atua apenas como uma mediação dos dois extremos, como no reflexo desantropomórfico da ciência, mas sim, como um centro mediador que movimenta o reflexo do centro para os extremos da singularidade ou da generalidade, e também, dos extremos para o centro.

El movimiento no va ya de la generalidad a la singularidad o viceversa, con la particularidad constituida entoces en centro sólo en cuanto mediación. El movimiento tiene ahora su punto de llegada y su punto de partida en la particularidad, y procede así de la particularidad a la generalidad y vuelta, así como de la particularidad a singularidad a la singularidad y de nuevo de vuelta al centro (LUKÁCS, 1982c, p. 264).

No reflexo estético a seleção do ponto central da particularidade é regida por leis gerais da estética, entretanto, como tudo o que é produto do gênero humano, esta categoria é preponderantemente, determinada pelas relações histórico-sociais concretas, pela legalidade interna da estética e, principalmente, pela legalidade interna da obra. Assim, a compreensão destas determinações são inelimináveis do processo de conhecimento do complexo da arte. Como pontua o próprio Lukács (1982c, p. 271)

El modo como procede esa referencialidad recíproca de los elementos y los momentos movidos está también aquí, como es natural, determinada histórico-socialmente, por el género y por la personalidad artística. La teoría general de reflejo no puede ni debe aquí establecer – para evitar todo dogmatismo – sino la estructura más general.

Neste sentido, compreendemos que Lukács esclarece que são os traços de continuidades e rupturas da cultura humana genérica, do desenvolvimento do complexo artístico (técnicas, teoria da arte, formação estética dos indivíduos), do grau de desenvolvimento das forças produtivas (objetividade e subjetividade), etc.; que estabelecem a seleção do conteúdo

e da forma do objeto artístico. Ou seja, é por meio do *hic et nunc* da humanidade, o qual o artista está inserido, que o ponto central da particularidade será estabelecido.

Vimos, ainda, que a força da particularidade na criação estética se centraliza no reflexo das situações e da vida típica dos indivíduos. Pois, como já dito, o reflexo estético pretende sempre realizar uma evocação de tudo o que foi "refigurado". Dessa maneira, o reflexo do típico, do *aqui e agora*, irá acentuar a realidade até evocá-la “para que, en el conjunto allí coformado de hombres y situaciones, de objetos, relaciones y movimientos, refleje y conforme artísticamente un 'mundo' humano particular y unitario” (LUKÁCS, 1982c, p. 249).

O reflexo da particularidade é um reflexo da realidade o qual realiza determinações para os inúmeros tipos de reflexos e estas determinações são inelimináveis do reflexo da real e do estético. Consequentemente, esta categoria desempenha um papel imprescindível na produção da arte, sendo apontada por Lukács (1982c) como a principal categoria do reflexo estético. Por conseguinte, entendemos, que estas elaborações primeiras são fundamentais para uma compreensão apropriada da estética.

Embora a nossa pesquisa ainda esteja em um estágio inicial, observamos que a particularidade atua no reflexo estético como centro, um ponto organizador, o qual possibilita a realização de uma arte autêntica. Para tal fim, esta categoria supera tanto a singularidade, como a generalidade, mas, de modo a conservá-las no objeto artístico. Sendo assim, ela atua, principalmente, enquanto categoria que proporciona o equilíbrio entre a subjetividade do artista e a objetividade do mundo, ambas conformadas pela produção humano-genérica do seu *hic et nunc* histórico.

Porém, vimos com Lukács (1982c), que a categoria da particularidade, assim como todas as outras, não permite aplicações mecânicas ao reflexo artístico, ou ainda que façamos análises das obras baseadas, apenas, em suas abstrações gerais. Tendo em vista, que isso geraria, tanto obras medíocres, adaptadas às regras abstratas, quanto análises generalistas e mecânicas de obras essencialmente diversas.

Concordamos com o esteta, quando ele aponta que a melhor maneira de confirmar se a obra é, ou não, autêntica, está diretamente relacionada à análise da própria obra. Posto que, só deste modo, é possível inferir onde o ponto central da particularidade foi assentado, uma vez que [...] el modo e confirmación de una obra depende de dónde sitúa ese ámbito central respecto de la generalidad y la singularidad (LUKÁCS, 1982c, p. 270). Conforme indica Lukács (1982c, p. 272); “Si se trata de una verdadera obra de arte, ni el más intenso desplazamiento hacia arriba o hacia abajo denuncia una moribunda retórica que se refugia en generalidad ni un naufragio naturalista en lo singular”.

Com base nestas elucidações iniciais sobre a particularidade e sua atuação essencial na estética, erguemos elementos para analisar até que ponto, esta categoria consegue realizar, em nosso atual contexto, as mediações apropriadas e necessárias para superar a singularidade e a generalidade no reflexo estético. Pretendemos averiguar, em nossas pesquisas futuras, se na conjuntura do capitalismo contemporâneo é possível, ou não, efetuar uma formação estética e uma criação de obras “autênticas” que conformem o *em sí* do mundo em um *para sí* humano. Deste modo, acreditamos que conseguimos sistematizar uma base teórica preliminar que fundamentará nossas discussões sobre a arte e a formação estética empreendidas no capitalismo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A DECADÊNCIA IDEOLÓGICA BURGUESA COMO PRINCÍPIO PARA A DECADÊNCIA DA ARTE

A problemática de nossa pesquisa alega que o capitalismo contemporâneo, com a sua atual crise, está produzindo um progressivo empobrecimento do solo cotidiano, o qual é a fonte de toda práxis social. Esse empobrecimento reflete diretamente no desenvolvimento da humanidade, afetando todos os campos sociais e colocando em curso uma degeneração cultural que reverbera diretamente no reflexo estético. Nossas investigações demonstram que em tal contexto se sucede uma decadência na formação estética e na produção da arte, tendo em vista, que o reflexo artístico está, cada vez mais, restringido a imediatez da singularidade.

A indagação determinante para o desenvolvimento de nossa pesquisa ancorou-se, portanto, sobre a problemática da decadência da produção da arte, denunciada enfaticamente por Lukács já em meados da década de 1950. De fato, nossas reflexões derivaram desta denúncia e buscaram revelar suas determinações, todavia, perseguimos ainda, o esforço de expor que as mudanças ocorridas no sistema metabólico do capital de nosso tempo, provocaram a agudização destas determinações, gerando um cenário ainda mais sombrio para a arte.

Avaliamos que as determinações ideológicas burguesas e as leis do mercado capitalista encarceraram o reflexo da arte às singularidades subjetivas que fragmentam a realidade, e dificultam, cada vez mais, o surgimento de obras de arte autênticas e elevadas. O capitalismo modificou profundamente a relação da arte com a vida, e dos artistas com a realidade, de tal modo, procuramos desvelar a essência das mediações capitalistas que produziram as delimitações da produção do reflexo artístico e da formação estética.

Procuramos nos aproximar do conhecimento estético essencial, que fundamentará nossas análises posteriores sobre o progressivo declínio da cultura e, conseqüentemente, da arte. Portanto, o objetivo medular de nossa pesquisa consistiu na fundamental ampliação do conhecimento sobre as leis gerais que determinam a natureza da estética e das categorias fundamentais que envolvem o processo de objetivação deste reflexo.

De acordo com o pensamento ontológico materialista, para realizar uma análise crítica da arte no contexto atual, e apontar o "*que fazer*" diante das contradições vigentes, isto é, como poderemos contribuir para a formação e a emancipação humana por meio da arte, torna-se necessário a princípio, compreender a função peculiar deste complexo na reprodução social. Logo, para acerrar o âmago da decadência da arte, precisamos realizar primeiramente uma investigação, cada vez mais, profunda dos processos dialéticos que ocorrem na produção estética: gênese e função da arte; formação de subjetividades estéticas; relação sujeito-objeto;

modo específico do reflexo artístico reproduzir o mundo; determinações para a produção de uma obra (técnica, forma, conteúdo, etc); recepção estética e ensino da arte; reverberações da arte na objetividade social e vice e versa, etc.

De tal maneira, para evitar uma análise incorreta ou superficial, erguemos uma inicial aproximação, do que consideramos o conhecimento mais avançado sobre a realidade e a estética: a estética marxista de Lukács, fundamentada na ontologia materialista. A estética, enquanto teoria científica que investiga o processo de produção da arte no decorrer da história, busca compreender as leis gerais e as categorias inerentes ao campo específico desta atividade humana. Logo é a nossa base teórica mais consistente para entender o complexo da arte.

Concordamos com Vaisman e Vedda (2014, p. 8) quando ressaltam que a filosofia e a arte não podem ser empreendidas apenas como dimensões isoladas das atividades do espírito, uma vez que é fundamental compreender o nexos destes campos com os problemas sociais de seu tempo histórico. Conforme vimos em Lifschitz (2012), antes do surgimento do pensamento marxista, os artistas e os pensadores investigaram minuciosamente a dialética de seus sonhos e de suas paixões, assim como, os antagonismos determinados pela velha forma de reprodução social. A estética que surgiu com base nesses pressupostos investigava as relações antagônicas entre o desejo egoísta e o dever abstrato, a sensibilidade e a razão, o útil e o belo, etc., na busca de revelar quais as raízes históricas que originavam estes antagonismos.

No entanto, estas relações conflituosas não puderam ser compreendidas corretamente, tendo em vista que estes pensadores se encontravam sob uma conjuntura social ainda rudimentar. As contradições do mundo se revelaram para eles como contradições inerentes a natureza humana. Impossibilitados pelo desenvolvimento histórico limitado de seu tempo, os estetas da antiguidade não puderam perceber as reais causas das contradições da consciência do ser social, nem solucionar a problemática da relação entre os antagonismos subjetivos e a objetividade histórica que os originavam. De tal modo, conforme apreendemos com Lifschitz (2012), a estética antiga, apelava ao que os estetas denominavam de "estado intermédio" onde se dava uma síntese ideal destes "opostos".

Constatamos, com a pesquisa das elaborações estéticas de Lukács, que somente com os avanços do materialismo dialético, foi possível aos estetas compreenderem a teoria do reflexo e as determinações sociais da arte. Com isso, o materialismo revelou a relação complexa de reciprocidade entre conjuntura social, concepções de mundo, e produção histórica da arte, demonstrando que as determinações sociais são decisivas para o desenvolvimento, o avanço, ou o retrocesso de qualquer complexo social (ciência, educação, arte, etc). Com base neste fundamento metodológico dialético, comprovamos que as pesquisas sobre as formas

gerais da arte, como é o caso da nossa, não estão em contradição com as pesquisas das obras singulares, como se afirma constantemente na estética burguesa (LUKÁCS, 1970).

Desta feita procuramos responder as indagações levantadas no início de nossa pesquisa: Em que circunstâncias concretas a arte pode operar conforme sua função ontológica de proporcionar uma elevação da consciência? Quais são os rebatimentos do capital sobre a produção da arte? Como a arte e a formação estética podem contribuir ideologicamente para a formação de subjetividades humanamente superiores?

Como resultado, expomos no primeiro capítulo reflexões acerca do complexo da arte e demonstramos, preliminarmente, as peculiaridades de suas objetivações no processo de reprodução social. Expomos um delineamento basilar de alguns traços da natureza do reflexo artístico, evidenciando que a arte é um tipo de reflexo superior fundado pelo trabalho, com a função, ineliminável, de elaborar representações sensíveis sobre a realidade mundana.

Assinalamos que o seu surgimento atende as necessidades humanas espirituais de superar sua própria limitação, isto é, de buscar completude para além do que está posto na objetividade cotidiana. Sua finalidade ontológica corresponde a reflexão e reprodução das questões sociais mais significativas de um determinado tempo histórico. Desta maneira, afirmamos que a arte possui uma função imprescindível para o desenvolvimento fecundo da reprodução social, visto que exprime os problemas concretos do mundo de forma sensível, possibilitando a elevação das consciências para um patamar superior.

Com o aprofundamento da essência da arte, inferimos que ela atua nos processos de individuação e de generalização humana, e preserva uma *dependência ontológica - autonomia relativa e reciprocidade dialética* - em relação ao modo de reprodução social e assim, com base em suas especificidades, promove a formação humana.

Esta elucidação tem demasiada importância para o processo de formação humana. Primeiro: dar embasamento para contestarmos as ideologias pós-modernas que defendem que a arte pode cumprir as mesmas finalidades que a educação e a ciência no processo formação humana e de conhecimento da realidade; segundo: proporciona uma reflexão crítica sobre as metodologias que utilizam a arte apenas como uma ferramenta para o ensino de algum conteúdo; terceiro: contribui teoricamente com as reflexões sobre as formas que a arte pode colaborar com a formação e a emancipação humana no contexto atual; Quarto: coopera com uma reflexão, posterior, sobre um método pedagógico que possibilite uma práxis interdisciplinar entre a arte e a educação, de modo a proporcionar efetivamente uma amplitude das habilidades e capacidades humanas.

Apontamos, ademais, em conformidade com Lukács (1970), que a distinção e a delimitação da função de cada complexo e das categorias da realidade permitem uma orientação justa da práxis humana no mundo objetivo. Deste modo, sem a delimitação recíproca das categorias da realidade, mesmo que de modo limitado, seria impossível a orientação do homem na realidade, até mesmo no âmbito mais cotidiano.

No segundo capítulo continuamos a exposição da pesquisa com a explanação dos resultados dos nossos estudos sobre algumas das características mais gerais da natureza da particularidade, determinada por Lukács (1970) como a categoria central do reflexo da arte. Vimos que em sua função mais geral a particularidade atua como uma determinação que proporciona imanência tanto a singularidade como a generalidade, e realiza uma mediação que movimenta-se da singularidade para a universalidade, ou no curso contrário, da generalidade para a singularidade, funcionando como um elo mediador e organizador entre os polos extremos.

A particularidade assegura que o conhecimento do mundo seja permanentemente ampliado, pois, com o ato de determinar impele que as margens da singularidade e da generalidade ganhem extensão. Cada vez que estas categorias revelam um novo conhecimento sobre o mundo a determinação do particular evidencia que aquele resultado não é um ponto final, ou um conhecimento do mundo acabado, ela exige novos elementos e, assim, é sucessivamente gerado um novo processo de conhecimento.

Além disso, entendemos, inicialmente, que a particularidade consiste numa categoria que atua como um eixo central de mediação necessária entre a singularidade e a generalidade, e mantém com a generalidade uma relação dialética de mudança mútua. Conforme verificamos junto a Lukács (1970), o estudo da particularidade representa a abstração do momento de mediação entre o ser humano singular e a sociedade. Destarte, quando determinamos esta categoria e especificamos suas características e legalidades, estamos nos aproximando da possibilidade de erguer uma análise o mais aproximada do real.

A superação dialética das teorias idealistas precedentes realizada pelo materialismo-histórico-dialético, assim como a superioridade teórica deste pensamento, se fundamentam, precisamente, além de outras questões demasiadas importantes, na compreensão e constante aplicação adequada "das leis da unidade dialética e do caráter contraditório na relação de singularidade, particularidade e universalidade" (LUKÁCS, 1970, p. 96).

No terceiro capítulo tratamos da peculiaridade da particularidade na estética e demonstramos que assim como no reflexo geral de conhecimento do mundo, na estética o reflexo tem a finalidade de entender e reproduzir a realidade e a totalidade mundana. Entretanto, a

relação estética entre sujeito e objeto, no processo de reflexão antropomórfica desenvolve qualidades diferentes, de acordo com Lukács (1970). Enquanto no reflexo do conhecimento a particularidade movimentas-se como uma mediação tanto para singularidade como para generalidade, como por exemplo na ciência, no reflexo estético esta mediação torna-se o ponto central, organizador, para onde deve se direcionar a singularidade e a generalidade.

Na arte a particularidade é estabelecida como o ponto médio onde o reflexo irá ser alicerçado, de maneira que o processo de transformação dialética que ocorre entre singularidade, particularidade e generalidade, é sempre direcionado, respectivamente, para uma superação da primeira e da última na determinação da particularidade. Ou seja, ocorre um movimento que vai da singularidade a particularidade (e vice-versa) e da generalidade a particularidade (e vice-versa). Logo a categoria do particular torna-se o lugar determinado onde se institui a arte, e jamais pode ser superada.

A obra de arte é, portanto, um objeto que representa em sua forma estética um conteúdo determinado. Lukács (1970, p. 175) resume dessa forma: "A particularidade como categoria central da estética, por um lado, determina uma universalização da pura singularidade imediata dos fenômenos da vida, mas, por outro, supera em si toda universalidade". Assim sendo, quando a particularidade é superada pela universalidade ou, quando não supera a singularidade, o objeto já não pode cumprir a função estética.

A particularidade expõe as mediações concretas do vínculo dialético entre ela e a generalidade, tanto na ciência, quanto na arte. Acreditamos, pois, que o desvendamento e a especificação desta categoria produz uma iluminação crítica e mais objetiva sobre os fenômenos estudados, tendo em vista que, elimina os erros subjetivistas e empiristas das teorias burguesas e até mesmo, os erros de alguns teóricos "marxistas".

Constatamos com Lukács (1970), que Marx apontou, com base nesses pressupostos, a necessidade de prevenir fixar a sociedade como uma abstração frente aos sujeitos. Porque mesmo que não esteja explícito, de modo claro ou direto, a vida é objetivamente uma expressão e uma afirmação da sociedade, dado que a existência individual não ocorre separada ou desligada da genericidade social.

O abandono da particularidade pela filosofia burguesa no início de seu declínio, segundo avalia Lukács (1970), não foi uma eventualidade. Conforme foi possível constatar, no período de disputa entre o feudalismo moribundo e a burguesia em ascensão, os ideólogos burgueses progressistas consideravam a luta entre as classes uma questão central nas transformações sociais. Com a finalidade de estabelecer o seu domínio a burguesia teve que alcançar um elevado conhecimento racional do mundo, de maneira que defendeu a concepção de

realidade como uma totalidade; o domínio do mundo pela razão; o homem enquanto produto de sua própria atividade, etc.

A consolidação destes entendimentos foi fundamental na dialética idealista Hegeliana. Hegel foi um dos pensadores que mais expressou teoricamente o avanço social da revolução francesa. Conforme demonstramos com o estudo de Lukács (1982), ele foi o primeiro filósofo moderno a tratar da dialética entre particularidade e universalidade, e da particularidade como uma determinação do universal. Foi com o seu sistema filosófico que as reflexões da filosofia burguesa alcançaram o mais alto nível.

A decadência entra em cena após a burguesia se tornar a classe dominante, em antagonismo com a classe trabalhadora proletária, e instituir o predomínio do capitalismo. José Paulo Neto, assinala que "[...] na sequência da explosão revolucionária de 1848, a pesquisa abrangente e inclusiva da realidade social tributária da Economia Política Clássica entrou, em função da crise desta, em franco colapso" (2015, p. 16, NETO).

E como consequência despontou dois tipos de pensamentos diversos, a "teoria social de Marx (embasada exatamente na crítica da Economia Política)" e, "com a afirmação das tendências da Economia tornada apologia da ordem como ciência especializada (na terminologia de Marx, vulgar), as ciências sociais – que emergem com a desistoricização da Economia e com a deseconomicização da teoria social." (2015, p. 16, NETO).

O pensamento burguês forjou um retrocesso no conhecimento sobre as contradições da objetividade do mundo. Iniciou-se uma tentativa de dissolução do pensamento progressista da dialética hegeliana, e o esforço, que permanece firme até os dias atuais, de destruição do materialismo (COSTA, 2004).

Neste contexto de dissolução do conhecimento concreto do mundo, a particularidade foi suprimida das reflexões da filosofia burguesa, a qual voltou a se concentrar nos extremos da singularidade e da universalidade. Desencadeia-se então um processo ideológico de constante recusa à realidade; depreciação da cultura produzida historicamente; alheamento e refutação aos problemas sociais gerados pelo sistema capitalista; mixórdia irracional entre as funções dos diferentes tipos de reflexos; investigação superficial dos fenômenos isolados (sociologia); apartamento entre a arte e a vida; como averiguamos em consonância com Costa (2004).

Lukács (1970) apresenta como exemplo desta ideologia, o filósofo alemão e hegeliano de esquerda radical Stirner, que não só despreza, como também faz objeção contra a particularidade, afirmando que não se fixava ao particular, mas ao "único". Marx direcionou uma crítica ferrenha ao hegeliano, como forma de denunciar a confusão do pensamento bur-

guês sobre a particularidade. Em sua análise Stirner apontava que as relações dos indivíduos são mediadas puramente por uma relação pessoal e não por classes antagônicas, manifestando-se contrariamente a relação particular entre o proletário e o burguês. Para ele, era enganoso considerar que no contexto social de divisão do trabalho as relações são mediadas por relações de classes (LUKÁCS, 1970, p.109).

Já para Marx com a negação do particular o hegeliano, como expressão do posicionamento da filosofia burguesa, procura banir idealmente "da vida dos homens" as determinações sociais, por isso desconsidera o caráter de classe do sistema metabólico capitalista. Marx aponta, ainda, tendências semelhantes em Bruno Bauer e Kierkegaard os quais, de formas diferentes, enaltecem a singularidade (LUKÁCS, 1970).

Esta concepção propagou-se completamente na filosofia burguesa decadente, como foi possível observar nas análises de Lukács (1970). Chegou até mesmo na filosofia americana a qual também suprimiu as mediações e determinações sociais sustentando que o homem deve ser concebido como um singular. Desta maneira, verificamos que os ideólogos burgueses contemporâneos de Marx, tramitavam entre um "empirismo grosseiro", que fundamenta o irracionalismo contemporâneo, e o "vazio formalista" das generalizações abstratas.

É sobre esta base teórica decadente que se inauguram as duas perspectivas demagógicas na filosofia burguesa, na primeira, o indivíduo é uma singularidade isolada; na segunda, o universal é apresentado ou como divino, ou como simples função técnica. A ideologia do imperialismo globalizante difunde estas duas correntes (LUKÁCS, 1970).

Os filósofos imperialistas, mesmo aqueles que não defendem o irracionalismo de forma consciente, acabaram sucumbindo a este sistema filosófico (Windelband e Rickert, por exemplo), e inclinando-se à ideologia que recusa as mediações sociais determinantes para a história. Deste pensamento, decorre um extremo irracionalismo, o qual relega a história, a particularidade, e a universalidade, admitindo apenas os fenômenos histórico singulares; ou, em outro extremo, as generalidades totalmente ocas e pobres de conteúdo da sociologia burguesa, a exemplo de Simel, Max Weber, etc. (LUKÁCS, 1970).

O que buscamos ressaltar, primordialmente, como fez Lukács (1970), é que no âmago destas concepções, na assaz negação burguesa da particularidade, está oculto, a façanha de supressão e negação das determinações dos antagonismos de classes nas relações sociais, e das determinações dos antagonismos da divisão capitalista na vida.

Mas o leitor pode estar se perguntando, como esta ideologia interfere na produção da arte? Com esta sucinta elucidação pretendemos comprovar a relação direta entre a decadência da filosofia burguesa, as relações capitalistas, e a decadência da arte. Isto é, que o

avanço do capitalismo e da tendência ideológica irracionalista foram e, ainda são, determinantes para a degradação da arte e da estética.

Vimos com Lukács (1970) que, nas "teorias decadentes da arte", também ocorre a eliminação da particularidade, nelas a criação artística é identificada com as expressões subjetivas da imediatez. Quando este prisma é levado a prática, dá vida a obras que reproduzem apenas a pura empiria. O conteúdo, as referências à vida humana, fundamental à criação estética, é predominantemente substituído pelas percepções e sentimentos singulares imediatos do artista.

Seguindo a mesma direção crítica, Vedda (2014) aponta que a grande arte resulta de uma pujante cultura. E a decadência desta cultura faz os artistas se distanciarem do conteúdo social. Para o autor, os artistas modernos abandonaram a premissa de que a arte tem uma função social, desta maneira, suas criações são constituídas como obras autônomas, que respondem apenas as exigências internas da própria obra. Consequentemente a arte entra em decadência, juntamente com toda a cultura humana.

De acordo com as investigações de Vedda (2014) Lukács já havia constatado esta tendência, por isso afirmava que a "l' art pour l' art" tinha conexão com a "especialização burguesa". Em suas análises o esteta húngaro percebia que tanto o esteta, como os especialistas, viam com entusiasmo a possibilidade de suas elaborações converterem-se em atividade-fim, apartadas das necessidades sociais.

Este cenário afasta a arte da vida, e as obras deixam de refletir os problemas mais relevantes da sociedade. A conquista da reprodução da particularidade, como evidenciou Lukács (1970), torna-se escassa, trazendo grandes prejuízos à produção artística e à formação humana. Como demonstramos, o reflexo da particularidade estética é o pressuposto para a produção de uma obra autêntica, capaz de representar sensivelmente um conteúdo imanente da vida. Se ele é abandonado, ergue-se uma subjetividade estética postiça, baseada, apenas, na percepção da impressão individual, e, assim, permanece presa ao reflexo da singularidade, reduzido ao "objetivismo abstratamente desumano" (LUKÁCS, 1970, p. 181).

Arriscamo-nos a afirmar, hipoteticamente, que, nestas circunstâncias, de um modo geral, a arte é conformada com base no reflexo antropomórfico transcendente/mítico, dado que o artista cria um mundo quimérico, desprovido de ligação com a vida concreta. Sabemos que é a realização da particularidade estética, que garante a reprodução da imanência do mundo, isto é, garante a peculiaridade do reflexo antropomórfico da arte. Assim sendo, quando a arte recusa a particularidade, resta apenas um reflexo antropomórfico, criador de um mundo fictício.

Estas circunstâncias provocam consequências desastrosas para a arte, para a formação artística e para o desenvolvimento ideológico da humanidade, considerando que adultera tanto a realidade subjetiva, como a realidade objetiva. A arte cerceia a produção de obras que elevam a consciência da humanidade, que possibilitam o desenvolvimento e a formação humana, pois quanto mais o artista fixa o reflexo artístico na singularidade, mais ele deforma a realidade.

A clausura do artista afasta o seu reflexo das questões mais fundamentais da sociedade, e suas obras tornam-se, cada vez mais, reféns do mercado. A liberdade criativa é limitada pelas leis do mercado da arte e das políticas públicas que seguem a moda estética deste mesmo mercado, logo, o capitalista se transformou no mediador entre o artista e a obra, entre o artista e o público. Tal relação entre arte e capitalismo leva os artistas a produzirem uma arte massificada e de valor artístico duvidoso, pois o mercado passa a controlar o conteúdo, os temas, e conseqüentemente, a forma e o gênero das obras, segundo refletimos com Lukács (2010).

Esta tendência se expressa agudamente na contemporaneidade, somando-se às determinações, cada vez mais intensas, do mercado. Deste quadro derivam de um lado, os artistas que se encarceram na sua singularidade estética, supondo defender sua liberdade criativa e a própria arte dos ditames do mercado e de, outro, os que defendem conscientemente uma ideologia que nega a objetividade do mundo (LUKÁCS, 2010).

A crítica de arte Avelina Lésper (2013) afirma que Duchamp desumanizou a arte com o *ready made*. O que pudemos observar, inicialmente, foi que Duchamp criou o *ready made* como uma suposta crítica ao sistema mercadológico da arte, onde objetos utilitários sem nenhum valor estético, eram retirados de seus contextos originais e elevados à condição de obra de arte, ao ganhar uma assinatura e/ou um espaço em exposições. Com este posicionamento o artista francês contestou os conceitos estéticos e as técnicas artísticas históricas que definem a arte. Uma das mais famosas e ilustrativas "obras" de Duchamp é a *fonte*, de 1917, um mictório invertido e assinado por "R. Mutt".

Vemos no pensamento estético do *ready made* um processo semelhante à negação da história e da realidade, realizado no interior do pensamento decadente burguês. Verificamos que após a propagação desta doutrina, realizou-se um crescente culto das sensações imediatas do artista, um enaltecimento dos atributos mais insignificantes e rasteiros e, principalmente, um desprezo a vida social. Lukács (1965) expôs que no capitalismo a experiência individual do artista, transformou-se no "valor de uso" substancial para a obra ganhar lugar no mercado da arte. É o que ele denomina de prostituição da "experiência vivida."

O surrealismo é para o filósofo uma das teorias estéticas que surgiram neste cenário de afastamento do artista da realidade vivida. Na teoria estética do surrealismo, é difundida a existência de uma identidade entre a subjetividade artística e a particularidade imediata de cada indivíduo.

Na atualidade, a crítica de arte Avelina Lésper (2013) produz uma avaliação da arte contemporânea, semelhante à que Lukács direcionava ao surrealismo, contudo, ela é ainda mais categórica. A autora denuncia que a arte "contemporânea" consolida a agonização da arte, e aponta que se trata da expressão mais elevada da mediocridade e da degradação artística. "El arte contemporáneo toma del discurso social y moral recursos para que un conjunto de obras y objetos sin factura y sin inteligencia sean aceptados como arte".

Lésper (2013) indica, ademais, que a "arte" "contemporânea" surgiu entre as décadas de sessenta e setenta, com base na intenção de democratização da arte. Porém, quem passou a produzir "arte" foram os mesmos intelectuais "críticos" do sistema e tudo que era produzido por eles era elevado à arte. Assim, efetivamente, o discurso de democratização tornou-se demagógico e reafirmou o privilégio de um grupo de intelectuais, que estabeleceram quem teria tais privilégios.

Segundo suas análises, com a qual compactuamos, os "artistas" são des/educados para serem medíocres, através de um crescente discurso demagógico defensor da depredação da apropriação das técnicas de arte. Concordamos, ainda, com Lésper (2013), quando indica que os objetos designados como "arte" revelam para a humanidade, apenas, a falta de inteligência, de conhecimento artístico, de talento, de criatividade e de alheamento à realidade e a própria arte.

Para nosso entendimento as características da arte contemporânea, ressaltadas por meio do pensamento da crítica de arte mexicana, estão relacionadas às determinações do irracionalismo ideológico burguês, o qual é reproduzido no atual contexto por meio do pensamento pós-moderno, tal como apontamos no segundo capítulo de nossa pesquisa. A teoria da pós-modernidade expõe a arte às consequências mais extremas do irracionalismo, onde a representação da aparência superficial do mundo se converteu num paradigma estético, no qual pode definir tudo como arte, por exemplo: objetos triviais sustentados por um discurso abstrato e arbitrário.

O empobrecimento gerado pelo pensamento pós-moderno encontra-se em todos os campos da atividade humana, e descarta o conhecimento produzido historicamente pela humanidade. Em um contexto onde todos são "artistas", e que tudo pode tornar-se "arte", uma formação profunda e séria em cada gênero artístico é prescindida. Constatamos que os conhe-

cimentos estéticos e técnicos também são abandonados, e no seu lugar fica a criatividade espontânea colada ao cotidiano, a qual é incapaz de conformar um conhecimento transcendente do mundo.

Neste quadro estamos formando uma geração de homens inteiros que se autoproclamam "artistas", produtores de obras rasteiras que jamais serão erguidas para um patamar superior ao cotidiano fragmentado. E o reflexo artístico superior, realizado por homens inteiramente, fica paulatinamente mais escasso.

Um episódio ilustrador desta decadência aconteceu no museu italiano Bozen-Bolzano em outubro de 2015, e teve repercussão internacional. Uma intervenção "artística" chamada "*Onde vamos dançar esta noite?*" das artistas Sara Goldchmied e Eleonora Chiari foi jogada no lixo por uma trabalhadora da limpeza do museu. O fato é que a obra era composta por objetos que representavam as sobras de uma festa (garrafas de champanhe vazias, pontas de cigarro, serpentinas, etc), e tinha como finalidade representar o hedonismo e a corrupção na Itália dos anos 80.

O museu se justificou dizendo que a trabalhadora tinha recebido ordens de limpar o ambiente, mas havia errado de sala, pensando que o que estava ali se tratava de uma "motanha de porcaria" dos restos de uma festa da noite anterior. Por isso juntou tudo em sacos de lixo, mas deixou na sala para ser enviado para a reciclagem. A obra foi remontada pelas artistas e pelos trabalhadores do museu.

O incidente levantou novos questionamentos sobre a produção da arte contemporânea. Em uma declaração ao jornal "El Mundo"(2015), o crítico de arte italiano Vittorio Sgarbi, ironizou o acontecimento afirmando que se a trabalhadora pensou que era lixo, significa que o era. Pois a arte deveria ser entendida por todas as pessoas, inclusive os trabalhadores do museu. "El hecho de que el museo pueda simplemente recolectar las piezas de la basura y ponerlas de nuevo juntas significa que no era arte de categoría".²³

Vivemos, assim, num cotidiano do espetáculo onde as banalidades são ressaltadas e as diferenças, entre o mundo real e o mundo fantasioso, dissipadas. Santos (1968, p. 51) ressalta que "a antiarte pós-moderna se desestetiza por que a vida se acha estetizada". Quando a arte tornou-se "desestetizada, desdefinida, desmaterializada" ocorreu um desaparecimento da obra, restando apenas o "artista". Dessa maneira, a obra é substituída pelo "artista".

²³ Informações extraídas do jornal el mundo:

<http://www.elmundo.es/cultura/2015/10/30/56332e1ce2704e477b8b4600.html>;

e do site: <http://www.infobae.com/2015/10/30/1766108-arte-o-basura-una-empleada-limpio-una-obra-vanguardista-italia>

A formação estética, também sofre sérias consequências. Além de o capitalismo impossibilitar o desenvolvimento das plenas habilidades estéticas, no contexto do irracionalismo crescente, de defesa da "antiarte" desestetizada, de negação da vida pela arte e de abandono do fazer estético, a formação em artes fica continuamente mais aligeirada e superficial, chegando ao extremo de ser apontada como desnecessária.

Em última instância, como asseveram Araújo, Costa e Gonçalves (2013), a arte não possui meios para escapar da lógica cruel do mercado, uma vez que é o capitalismo em crise que institui as determinações para a reprodução da cultura. Por conseguinte, a arte é subjugada ao valor-de-troca, e assume a mesma finalidade que qualquer outra mercadoria, a de gerar o lucro para o capital.

O capitalismo criou uma falsa liberdade para a arte, onde o que se sobressai é a expressão individual das experiências artísticas imediatas. Com o reflexo fixado a singularidade, mesmo que a vida e o mundo sejam o conteúdo para a elaboração do artista, eles serão sempre representados da forma como se manifestam na superficialidade fenomênica da realidade. De tal maneira, conforme assevera Lukács (2010), até mesmo os protestos artísticos contra as consequentes determinações desumanizantes do capitalismo, não conseguem fugir da cisão entre a arte e a sociedade e, assim, do mesmo modo que os artistas apologistas do sistema, desumanizam a arte, desumanizam a si próprio, e a vida.

Podemos citar como exemplo, a polêmica artista suíça Milo Moiré, conhecida por usar seu próprio corpo como ferramenta para expressar sua arte. Com a finalidade de discutir a sexualidade feminina Moiré fez uma performance durante a segunda semana de abril no pátio do Centro de Exposições de Colônia, na Alemanha, em 2014. Para realizar a performance ela utilizou uma tela, ovos recheados com tinta acrílica, duas plataformas pequenas e o seu corpo.

A "artista" subiu nua nas plataformas e produziu um quadro com objetos em formatos de ovos que caíam de sua vagina. Os "ovos" eram introduzidos durante o processo, e enquanto a artista ficava agachada acima da tela, eles caíam um por vez em cores diferentes compondo uma imagem. Para finalizar, ela dobrou a tela e passou um rolo em cima, o resultado foi uma pintura abstrata em forma de útero.²⁴

Avaliamos que os efeitos da falsa liberdade são nefastos para o progresso social. Traz inúmeras consequências desfavoráveis para a arte e para a humanidade. A renúncia à

²⁴ Informações retiradas do endereço eletrônico: <http://desatracado.blogspot.com.br/2015/11/arte-ou-hospicio.html>; <http://lounge.obviousmag.org/evoluca/2014/04/o-nascimento-de-uma-imagem.html/>; <https://queminova.catracalivre.com.br/incomoda/artista-faz-performace-pintando-quadro-com-avagina/comment-page-1/>

liberdade verdadeiramente estética reduz a capacidade da arte elaborar reflexões profundas sobre a condição humana; limita a possibilidade histórica de refletir artisticamente sobre os problemas inerentes ao seu tempo; atrofia as habilidades artísticas conformadoras de um conhecimento sensível da realidade; e restringi o desenvolvimento e o enriquecimento cultural da humanidade.

O pensamento estético de Lukács (2010) revela de modo exímio que dentre todas as manifestações sociais, a arte é a que possui a potência de promover ao espírito humano a mais profunda e completa expressão sobre o mundo, é a forma de reflexão mais significativa de generalização da substância concreta da vida. A verdadeira liberdade da arte seria, portanto, a relação que ela mantém com a essência da realidade objetiva, a elaboração de um reflexo fiel a realidade do mundo.

Concordamos com Lukács (1970) quando ele afirma que a arte é o dispositivo mais elevado da humanidade para facultar ao ser social uma compreensão mais profunda e extensa da vida. E também com o escritor Vargas Llosa que considera a arte como uma extraordinária locomotiva para o desenvolvimento humano. Por isso o seu rebaixamento é bastante conveniente para a reprodução do sistema metabólico capitalista, e imensamente danoso para a humanidade, uma vez que gera impedimentos à forma mais elevada de reflexão e desenvolvimento do espírito humano.

Não planejamos com nossas investigações, seguindo a prudência de Lukács (1970), realizar uma aplicação mecânica da teoria, das leis, e das categorias estéticas, as obras, e sim, buscar descobrir se o princípio estético está sendo desenvolvido de modo autêntico, ou seja, se a escolha do ponto central, da forma como demonstramos, proporciona o desenvolvimento das funções vitais da estética.

O que é substancial para a arte é observarmos em que medida foi realizado no reflexo estético da realidade, na obra, uma reprodução com fidelidade à vida concreta, considerando que não se trata da representação conceitual das leis universais, como ocorre no reflexo desantropomórfico da ciência, ou de um "retrato" fiel dos fenômenos, como defende o naturalismo, mas sim, um reflexo antropomórfico de uma particularidade humana.

Consideramos, de tal modo, que nossa pesquisa levantou elementos fundamentais para realizarmos uma análise crítica sobre a criação artística, bem como, para denunciarmos alguns dos elementos que fomentam as determinações do capitalismo para a arte. Chegamos a conclusão de que as determinações capitalistas contemporâneas induzem o reflexo artístico a abandonar a particularidade e a se prender a singularidade fetichizada, conduzindo uma grande parte das produções estéticas para o beco sem saída da "antiarte".

Por fim, avaliamos que as pesquisas sobre as raízes destas determinações e sobre a natureza da arte, constituem uma tarefa histórica precedente para entendermos o lugar deste complexo no processo de reprodução da vida e na luta de classes, bem como, para elaborarmos, na contracorrente do capitalismo, um projeto concreto que viabilize e indique quais as possibilidades para realizarmos uma formação estética que torne possível a criação de obras de artes autênticas, mesmo no interior das contradições capitalistas. Por isso, afirmamos que este projeto compõe parte da nossa contribuição para a formação humana e para a luta pela construção de uma revolução emancipadora das amarras do capital.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Adéle Cristina Braga. **Estética em Lukács**: reverberações da arte no campo da formação humana. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2013.

ARAÚJO, Adele Cristina Braga; SANTOS, Deribaldo; GONÇALVES, Ruth Maria de Paula. Gênese, evolução e contexto da trajetória dos estudos estéticos de Gerg Lukács. In: COSTA, Gilmaisa. ALCANTARA, Norma. (org). **Anuário de Lukács**. São Paulo: Instituto Lukács, 2014.

ARAÚJO, Adele Cristina Braga; SANTOS, Deribaldo; GONÇALVES, Ruth Maria de Paula. Estética marxista: reverberações da arte no campo da formação humana. **Herramienta** - debate e crítica marxista. 2013. In: <http://www.herramienta.com.ar/coloquios-y-seminarios/estetica-marxista-reverberacoes-da-arte-no-campo-da-formacao-humana>. Acessado em: 07 dez 2013.

AMARAL, Flávio. Caminhos para a conscientização. **Revista Educação**. edição 97. [s/d]. Disponível em: <http://www.abt-br.org.br/index.php?view=article>. Acessado em: 07 dez 2013.

ANTUNES, Ricardo. A substância da crise. In: MÉSZÁROS, István. **A crise estrutural do capital**. Trad: Francisco Raul Cornejo. 2.ed rev. E ampliada. São Paulo: Boitempo, 2011.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido se desmancha no ar: Aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1986.

CHASIN, José. Da razão do mundo ao mundo sem razão. Caderno **Ensaio Marx hoje**. São Paulo, 1, p. 13-52, 1987. Série grande formato.

COLATTO, Fábio. O nascimento de uma arte. 2014. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/evolua/2014/04/o-nascimento-de-uma-imagem.html>. Acesso em: 07 dez 2013.

COSTA, Frederico; PEREIRA, Antônio Marcondes dos Santos; TEÓFILO, Rafaela Maria Teixeira. Arte e vida cotidiana a partir da estética de Lukács: discussão preliminar. In: SANTOS, Deribaldo; COSTA, Frederico; ARAÚJO, Adele (org) **Estética, cotidiano e formação humana em Georg Lukács**: Um estudo sobre a as questões preliminares e de princípio. Fortaleza, EdUECE, 2014.

COSTA, Frederico. Trabalho, reprodução social e educação: Uma fundamentação ontológica para as práticas educativas não escolares. In: NASCIMENTO, Aristonildo, Chagas Araújo; MOURÃO, Arminda Raquel Botelho (org). **Educação, Culturas e Diversidades**. Manaus: Edua, 2011, p.138-151.

COSTA, Frederico. Elementos de compreensão do pensamento pós-moderno: o irracionalismo como subproduto da crise do capital. In: JIMENEZ, S. V. e RABELO, J. (organização) **Trabalho, educação e luta de classes: a pesquisa em defesa da história**. Fortaleza: Brasil Tropical, 2004.

DESATRACADO. Democracia é um circo que só palhaço acredita. E o palhaço ainda é o burro pagante. 2015. Disponível em: <http://desatracado.blogspot.com.br/2015/11/arte-ou-hospicio.html>. Acesso em 20. abr. 2016.

DIAZ, Berenice Taboada. **Damien Hirst, o artista mais caro do mundo: gênio ou mestre do marketing?** Disponível em: <http://misturaurbana.com/2014/09/damien-hirst-o-artista-mais-car-do-mundo-genio-ou-mestre-do-marketing>. Acesso em: 17 jan. 2016.

DUARTE, Newton. Arte e Educação contra o fetichismo generalizado na sociabilidade contemporânea. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 27, n. 2, 461-479, jul./dez. 2009.

DUARTE, Newton. **Vigotski e o “aprender a aprender”**: crítica às apropriações neoliberais e pós-modernas da teoria vigotskiana. 2. ed. rev. e ampl.- Campinas, SP: Autores Associados, 2001. (Coleção educação contemporânea).

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Ready-made. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made>. Acesso em: 15 abr. 2016.

EL MUNDO. Una limpiadora tira la basura una obra de arte vanguardista en Italia. outubro de 2015. Disponível em: www.elmundo.es/cultura/2015/10/30/56332e1ce2704e477b8b4600.html. Acesso em: 15 abr. 2016.

ENGELS, Friedrich. Sobre o papel do trabalho na transformação do macaco em homem. In: ANTUNES, Ricardo (Org.). **A Dialética do trabalho**. São Paulo: Expressão Popular, 2004.

FREDERICO, Celso. **Marx, Lukács: A arte na perspectiva ontológica**. Natal, RN: EDUFRN – Editora da UFRN, 2005.

FOLADORI, Guillermo. **O Metabolismo com a Natureza**. Disponível em: www.unica.mp.br/cemarx/criticamarxista/05folad.pdf Acesso dezembro de 2011.

FOSTER, J. B.; CLARCK, B. Dossiê: imperialismo, ecologia e crise estrutural. A dialética do metabolismo socioecológico: Marx, Mészáros e os limites absolutos do capital. In: **Margem a Esquerda** nº 14, 2009, p. 21.

INFOBAE AMÉRICA. ¿Arte ou basura? Una empleada "limpió una obra vanguardista en Italia. 2015. Disponível em: <http://www.infobae.com/2015/10/30/1766108-arte-o-basura-una-empleada-limpio-una-obra-vanguardista-italia> Acesso em: 18 abr. 2016.

INFRANCA, Antonino; VEDDA, Miguel. Introducción. In: LUKÁCS, Gyorgy. **Táctica y ética. Escritos tempranos (1919-1929)**. Trad. Miguel Veda. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Herramienta, 2014.

JINKINGS, Ivana. Nota à edição. IN: MARX, K. **Manuscritos Economicos-Filosóficos**. p. 7-10. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

LIMA, Martean; JIMENEZ, Susana. O complexo da educação em Lukács: uma análise à luz das categorias trabalho e reprodução social. **Educação em revista**. v.27, N.2, p. 73-94. Belo Horizonte, 2011.

LESSA, Sérgio. **Para compreender a ontologia de Lukács**. 3. ed. Rev. e Ampl. - Ijuí: Ed. Unijuí, 2007. - 240 p. - (Coleção filosofia; 19)

LÉSPER, Avelina. Reflexiones sobre arte contemporáneo: Brevísimo diccionario de una impostura. **Replicante**: cultura crítica y periodismo digital. 10 de julio del 2011. Disponível em: <http://revistareplicante.com/reflexiones-sobre-arte-contemporaneo/>. Acesso em 25 nov. 2015.

LÉSPER, Avelina. Del pop art al populismo. **Letras Libres**. Agosto de 2013. Disponível em: <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/del-pop-art-al-populismo> Acesso em: 17 abr. 2016.

LIFSCHITZ, Mikhail A. Prólogo. Trad. José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida In: MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura**: textos escolhidos. 2. ed. - São Paulo: Expressão Popular, 2012.

LOOS, Fabiana Langaro. **Obras polêmicas de Damien Hirst em Londres**. Disponível em: <http://culture-se.com/noticias/1040/obras-polemicas-de-damien-hirst-em-londres%5D>. Acesso em: 20 jan. 2016.

LICUIME, Juan Alegría. Duchamp, el posmodernismo y la muerte de la arte. *Crítica*. cl 2006. Disponível em: <http://critica.cl/artes-visuales/duchamp-el-posmodernismo-y-la-muerte-del-arte>. Acesso em: 10 abr. 2016.

LUKÁCS, Gyorgy. Meu caminho para Marx. Trad. Thereza Calvet de Magalhães In: **Revista Nova Escrita**: ensaio especial. Marx hoje, ano V, n11/12, 1983.

LUKÁCS, Gyorgy. As bases ontológicas do pensamento e da atividade do homem. **Temas de Ciências Humanas**, número 4. Tradução de Carlos Nelson Coutinho, São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1978.

LUKÁCS, Gyorgy. **Introdução a uma Estética Marxista**: Sobre a Particularidade como Categoria da Estética. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 2.ed. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 1970.

LUKÁCS, Gyorgy. Tragédia e Tragicomédia do Artista no Capitalismo. In: Revista Civilização Brasileira - nº2. Tradução de Fausto Ricca e Moacyr Félix. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 1965.

LUKÁCS, Gyorgy. Arte livre ou dirigida?. Marxismo e teoria da literatura. Trad. Carlos Nelson Coutinho. **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010. 296p.

LUKÁCS, Gyorgy. **Estética 1** - La peculiaridad de lo estetico. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijaldo, 1982a.

LUKÁCS, Gyorgy. **Estética 2** - La peculiaridad de lo estetico. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijaldo, 1982b.

LUKÁCS, Gyorgy. **Estetica 3** - La peculiaridad de lo estetico. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijaldo, 1982c.

LUKÁCS, Gyorgy. Introdução aos escritos estéticos da Marx e Engels. Trad. José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida In: MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos**. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

MARCONDES, Danilo. **Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein**. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro. Zahar, 2007.

MARTINS, José de Souza. **Uma Sociologia da vida cotidiana: ensaios na perspectiva de Florestan Fernandes, de Wright Mills e de Henri Lefebvre**. 2014.

MARX, Karl: **Teses sobre Feuerbach**. Edição eletrônica, 1999. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/feuerbach.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2016.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **O manifesto Comunista**. Trad. Maria Lúcia Como. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 18. ed. 1998.

MARX, Karl, **Elementos fundamentais para la critica de la economia política** (grundrisse). 15. ed. México (DF): Siglo Veintiuno, 1987.

MÉSZÁROS, István. **A crise estrutural do capital**. Trad. Francisco Raul Cornejo. 2. ed. Rev. Ampliada. São Paulo: Boitempo, 2011.

MÉSZÁROS, István. **O século XXI: socialismo ou barbárie?** São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

NETTO, José Paulo. **Breve nota à interlocução entre pensadores da educação e Marx**. 37ª Reunião da ANPEd. Disponível em: <file:///C:/Users/Rafa%20PC/Downloads/trabalho-encomendado-de-jose-paulo-netto-para-o-gt09.pdf> . Acesso em: 15 ago. 2016.

NETO, José Paulo; YOSHIDA, Miguel Makoto Cavalcanti. Nota a esta edição. In: **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos: Karl Marx e Friedrich Engels**. 2.ed. Trad. José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

OLDRINI, Guido. Em busca das raízes da ontologia (marxista) de Lukács. In: LUKÁCS, Gyorgy Lukács. **Para uma ontologia do ser social II**. Trad. Nélío Sheider; Ivo Tonet, Ronaldo Vielmi Fortes. São Paulo. Boitempo, 2013.

OLDRINI, Guido. Introdução de Guido Ondrini L'intinerario Giovanile di Lukács dalla cultura borghese al marxismo à seção primeira de Gyorg Lukács e i Probçemi del marxismo del novecento. Napoli: la città de sole. Trad. Gilmaisa Costa. In: COSTA, Gilmaisa. ALCÂNTARA, Norma.(org). **Anuário de Lukács**. São Paulo: Instituto Lukács, 2014.

PARKISON, G. H. R. Lukács, sobre la categoria central de la estética. In: PARKISON, G. H. R. **Georg Lukács: el hombre, su obra, sus ideas**. Trad. J. C. Garcia Borrón. Barcelona-México, D.F. Ediciones Grijalbo, 1973.

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

QUEMINOVA. Artista faz performances que geram polêmicas. 2005. Disponível em: <http://quemnova.catracalivre.com.br/incomoda/artista-faz-performace-pintando-quadro-com-a-vagina/comment-page-1/> Acesso em: 24 abr. 2016.

RANIEIRI, Jesus. Apresentação: Sobre os chamados *Manuscritos econômico-filosófico de Karl Marx*. In: MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

SANTOS, Deribaldo; Trabalho, cotidiano, estética e formação humana: orientações lukacsianas sobre as aproximações ao complexo artístico. In: SANTOS, Deribaldo; COSTA, Frederico; ARAÚJO, Adele (org) **Estética, cotidiano e formação humana em Georg Lukács: Um estudo sobre as questões preliminares e de princípio**. Fortaleza, EdUECE, 2014.

SANTOS, Deribaldo; COSTA, Frederico. O trabalho como princípio da da sociabilidade humana: a arte e a educação em debate. In: SANTOS, Deribaldo; COSTA, Frederico; JIMENEZ, Susana (Org). **Ontologia, estética e crise estrutural do capital**. Fortaleza: EdUECE, 2012a.

SANTOS, Deribaldo; COSTA, Frederico. A Crise Estrutural do Capital: o verdadeiro mal-estar da contemporaneidade, 2011. In: SANTOS, Deribaldo; COSTA, Frederico; JIMENEZ, Susana (Org). **Ontologia, estética e crise estrutural do capital**. Fortaleza: EdUECE, 2012b.

SANTOS, Deribaldo; COSTA, Frederico; JIMENEZ, Susana. (org) **Ontologia, estética e crise estrutural do capital**. Fortaleza: EdUECE, 2012.

SANTOS, Deribaldo; COSTA, Frederico. A arte como prova da imanência humana : um diálogo com o prólogo da estética I de Lukács. In: SANTOS, Deribaldo; COSTA, Frederico; ARAÚJO, Adele. (org). **Estética, cotidiano e formação humana em Georg Lukács: Um estudo sobre as questões preliminares e de princípio**. Fortaleza, EdUECE, 2014.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo. Brasiliense, 2012. - (Coleção primeiros passos; 165).

SANTOS NETO, Artur Bispo dos. **Estética e ética na perspectiva materialista**. São Paulo: Instituto Lukács, 2013.

TEÓFILO, Rafaela. **A natureza essencial dos complexos da arte e da educação: uma análise ontológica preliminar para a compreensão crítica do paradigma da arte/educação**. (Monografia) Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2014.

TEÓFILO, Rafaela; SANTOS, Deribaldo. O reflexo artístico em Lukács: Algumas considerações. In. SALES, José; SILVA, Bruno. **Arte, tecnologia, e poéticas contemporâneas**. Fortaleza: EdUECE, 2015.

TERTULIAN, Nicolas. **Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético**. Trad. Renira Lisboa de Moura Lima. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

TONET, Ivo. **Método Científico: uma abordagem ontológica**. São Paulo. Instituto Lukács, 2013.

TONET, Ivo. **Educação, cidadania e emancipação humana**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2005.

TONET, Ivo. **Educação contra o capital**. Maceió: Edufal, 2007.

VAISMAN, Ester; VEDDA, Miguel. Apresentação. In: VAISMAN, Ester; VEDDA, Miguel (org). **Arte, filosofia e sociedade**. São Paulo: Intermeios; Brasília: CAPES, 2014.

VEDDA, Miguel. Comunidad y cultura en el joven Lukács: A propósito del "proyecto Dostoievski". In: COSTA, Gilmaisa; ALCANTARA, Norma. (org). **Anuário de Lukács**. São Paulo: Instituto Lukács, 2014.

VYGOTSKI, Liev. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VYGOTSKI, Liev. S. A Educação Estética. In: **Psicologia Pedagógica**. Trad. Cláudia Shillig. Porto Alegre: Artmed, 2003.

ANEXOS

ANEXOS A - Fotos

Marcel Duchamp - artista francês (1887- 1968).



A Fonte / 1917 - Duchamp (mictório)

Damien Hirst "artista" inglês conceitual. (1965) ²⁵

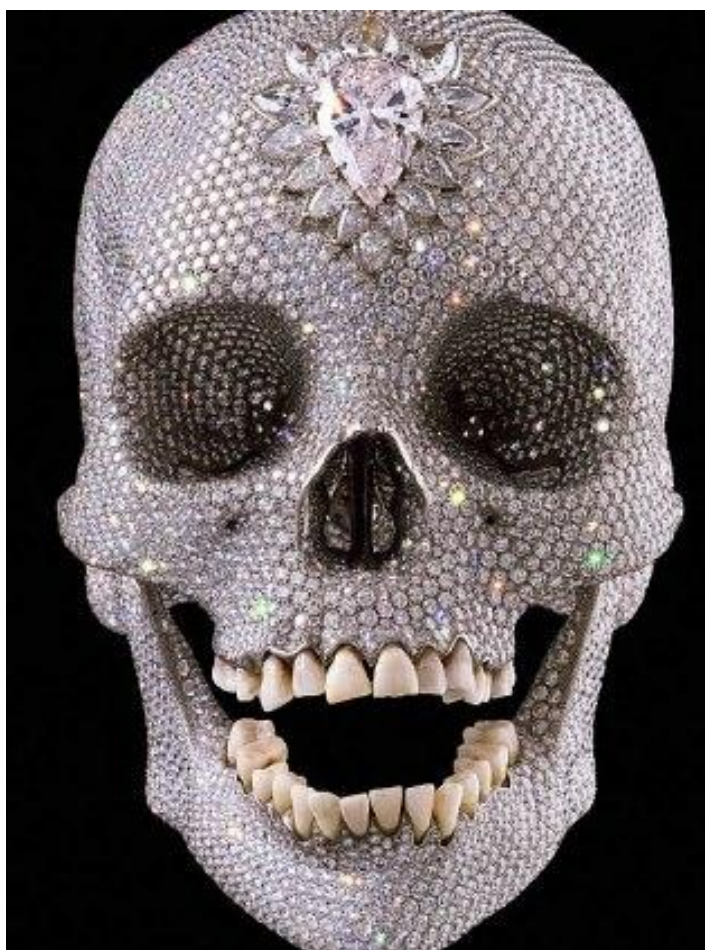


A Thousand Years (mil anos) 1990- cabeça de vaca em decomposição coberta por moscas e larvas. (Série:Natural History)

²⁵ In: Arte planet-urban culture. Damien Hirstie sua obra sobre o impacto da morte. dezembro de 2011. in: andyrodriguesartworld.blogspot.com.br/2011/12/damien-hirst-e-sua-obra-sobre-o-impacto.html Acessado em 09 de abril de 2016; CHERMANN, Julie. Art- Damien Hirst. 2010. in: jchermann.blogspot.com.br/2010/08/art-damien-hirst.html Acessado em 11 de abril de 2016.

Bezerro de ouro. Bezerro com cascos e chifres incrustados em ouro, vendido por US\$16500,00





For the Love of God (Pelo amor de Deus) 1971- um crânio humano do século XVIII coberto por uma camada de platina e por 8.601 diamantes. Comercializada em 2007 por US\$ 50 milhões, o valor mais alto pago até então por uma obra de um artista vivo.²⁶

²⁶Informações retiradas do endereço eletrônico: <http://artbiobrasil.tumblr.com/post/110625165584/o-brilhante-pelo-amor-de-deus-de-damien-hirst>



Onde vamos dançar esta noite?, de Sara Goldschmied e Eleonora Chiari - Museu de Arte Contemporânea de Bolzano.



Resultado da performance *PlopEgg* (2014) em Art Cologne, de Milo Moiré.

Hélio Oiticica Hélio Oiticica (1937-1980) - Pintor, escultor, artista plástico e performático carioca de aspirações anarquistas.²⁷



Relevo Espacial - 1959-1991

²⁷ In: Projeto Hélio oiticica. In: <http://www.heliooiticica.org.br/biografia/bio.htm>; Enciclopédia cultural. Hélio Oiticica. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica>

B54, Bolóide área 1. 1967



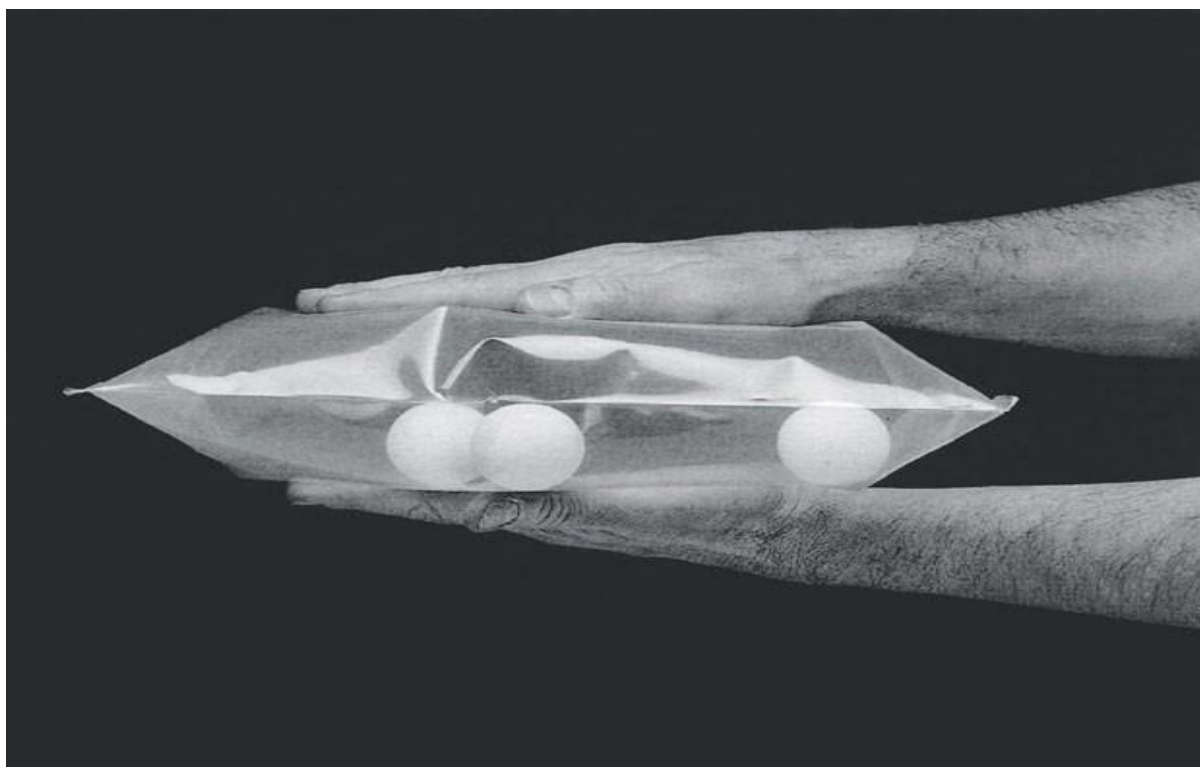
Grande Núcleo – 1960-1966

Lygia Clark - (1920-1988) - Pintora e escultora contemporânea mineira, que se autointitulava "não artista".²⁸ Exposição "Lygia Clark: O abandono da arte, 1948-1988" no Museu de Arte moderna de Nova York.



Superfície modulada nº4 1958 - Obra brasileira mais valiosa até hoje, comprada por R\$ 5,3 milhões em um leilão em 2013.

²⁸ In: O mundo de Lygia Clark. in: <http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp> Acessado em 19 de abril de 2016. ; Moma tem primeira grande retrospectiva de Lygia Clark nos EUA. BBC Brasil. 2014 in: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/05/140508_galeria_moma_lygia_clark_rb ; VIEIRA, Eduardo. Obras da brasileira Lygia Clark são expostas no moma, em Nova York. ArteneRede. 2014. In: arteneRede.com.br/blog/index.php/category/arte/arte-contemporanea/.



Ping-pong 1966 - composto por bolas de pingue-pongue e um saco plástico



Trepante versão 1965.