

ARTE E FORMAÇÃO HUMANA: O PAPEL DA PARTICULARIDADE NO CONHECIMENTO ARTÍSTICO E O ENSINO DAS ARTES¹

Vinícius Luge Oliveira²

Resumo

O presente artigo busca discutir a contribuição do típico artístico na formação humana, a partir de Lukács. Para isso, nos deteremos na tríade categorial (singularidade, particularidade e universalidade) para compreender a importância do típico na produção artística e como ele possibilita que os conhecimentos artísticos, em sua peculiaridade, se insiram no processo educativo omnilateral, em contraponto a formação unilateral que as necessidades do capital impõem. Defenderemos que a arte, ao apresentar o destino da humanidade, não invisibiliza os indivíduos e, nem a humanidade aparece como independente deles. O que ocorre é uma unidade em que, tanto a dimensão singular, quanto o universal aparecem suprasumidas na particularidade.

Palavras-chave: Arte; Formação humana; Particular; Lukács.

ARTE Y FORMACIÓN HUMANA: EL PAPEL DE LA PARTICULARIDAD EN EL CONOCIMIENTO ARTÍSTICO Y LA ENSEÑANZA DE LAS ARTES

Resumen

Este artículo busca discutir el aporte de lo artístico típico en la formación humana, a partir de Lukács. Para ello, nos centraremos en la tríada categórica (singularidad, particularidad y universalidad) para comprender la importancia de lo típico en la producción artística y cómo ésta posibilita que el conocimiento artístico, en su peculiaridad, se inserte en el proceso educativo omnilateral, en contraste con la formación unilateral que imponen las necesidades del capital. Argumentaremos que el arte, al presentar el destino de la humanidad, no invisibiliza a los individuos ni la humanidad aparece como independiente de ellos. Lo que se produce es una unidad en la que tanto la dimensión singular como la universal aparecen subsumidas en la particularidad.

Palabras clave: Arte; Formación humana; Particular; Lukács.

ART AND HUMAN FORMATION: THE ROLE OF PARTICULARITY IN ARTISTIC KNOWLEDGE AND ARTS TEACHING

Abstract

This article seeks to discuss the contribution of the artistic typical to human formation, based on Lukács. To this end, we will focus on the categorical triad (singularity, particularity and universality) to understand the importance of the typical in artistic production and how it enables artistic knowledge, in its peculiarity, to be inserted into the omnilateral educational process, in contrast to the unilateral formation that the needs of capital impose. We will argue that art, when presenting the destiny of humanity, does not make individuals invisible, nor does humanity appear as independent of them. What occurs is a unity in which both the singular dimension and the universal appear subsumed in particularity.

Keywords: Art; Human formation; Particularity; Lukács.

¹Artigo recebido em 06/03/2025. Primeira Avaliação em 01/06/2025. Segunda Avaliação em 23/09/2025. Terceira Avaliação em 08/10/2024. Aprovado em 09/11/2025. Publicado em 03/12/2025.

DOI: <https://doi.org/10.22409/tn.v23i52.66854>

²Doutor em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Santa Catarina - Brasil. Professor do Curso de Licenciatura em Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Roraima (UFRR), Roraima - Brasil. Email: v_luge@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6403288758630310>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7864-6800>.

Introdução

Esse texto busca debater o papel da particularidade na arte, tendo como base as contribuições do marxista Lukács, apontando para as suas implicações, de maneira geral, sobre um ensino de arte na perspectiva da superação do capital, e, portanto, orientada para uma formação omnilateral (Duarte, 2016).

Para compreender o papel da particularidade na arte e como essa categoria possibilita o típico artístico e seu papel na formação humana, precisamos compreender de maneira mais ampla a relação entre as categorias singular, particular e universal. Somente na apropriação dessas categorias poderemos entender como o típico artístico propicia uma intensificação da realidade, apresentando imediatamente, em uma forma determinada, a dimensão essencial do próprio conteúdo. Tal forma de conhecimento decorre de um reflexo que se diferencia do reflexo científico e do reflexo cotidiano. Por reflexo não se entende um espelhamento, uma cópia fotográfica, mas que a humanidade precisa, de alguma maneira, refletir na sua subjetividade, o mundo objetivo no qual ela se relaciona. O que é peculiar nas obras de arte é a capacidade de darem forma a situações concretas, revelando, em sua singularidade, a essência do que é retratado.

Ambas as categorias, singularidade e universalidade, na obra de arte, aparecem afirmadas e negadas na particularidade, no típico. Essa forma peculiar de conhecimento faz do campo artístico uma forma de conhecer o mundo. Nisto reside a principal contribuição de Lukács para o ensino das artes, apresentar o processo pelo qual essa forma de reflexo historicamente se autonomiza dos outros, como se objetiva esse conhecimento e a maneira que ele enriquece os seres humanos.

Para compreender melhor esse processo, iniciaremos tratando da tríade categorial, singularidade, particularidade e universalidade para chegarmos até a importância do típico na produção artística.

A singularidade, a particularidade e a universalidade

A tríade categorial singular, particular e universal não é uma arbitrária criação subjetiva de algum autor, que primeiro as cria e depois busca encaixar a realidade nelas. No marxismo, toda categoria é extraída do objeto de estudo, é uma

determinação do ser (Marx, 2011). Pensemos, por exemplo, se a um grupo de pessoas for pedido que cada uma citasse um animal mamífero. Os animais citados teriam entre si traços universais que os enquadra entre aqueles animais considerados mamíferos. Esses traços se apresentariam em particulares formas de mamíferos, felinos, caninos, etc. Além disso, cada animal tem características próprias, singulares dele, um rabo menor, uma mancha, um temperamento específico etc. Essas categorias são um reflexo na consciência humana de conteúdos da própria realidade objetiva.

Para Lukács (1967), o reflexo artístico encontra seu centro organizador na dimensão do particular. Diferente do reflexo científico que necessita, para ser adequado, superar a imediatez sensível da aparência do objeto e aproximar-se das legalidades universais do fenômeno estudado, que existem independente do indivíduo e por isso é desantropomorfizante. Essa universalidade, para a sua sistematização, tem que colocar de lado, momentaneamente, as singularidades e particularidades, sua aparência empírica.

Descobrir o comportamento de um vírus no corpo humano impõe superar os casos individuais, para, nas condições possíveis, sempre em movimentos de aproximação, conhecer as legalidades que movem o vírus no corpo humano em geral, buscando o enfrentamento a ele, com maior ou menor sucesso, e esse é o papel do pesquisador, do cientista. Lukács (2018) usa o exemplo da medicina para explicitar o movimento do reflexo científico que, descobrindo legalidades universais de um vírus, tem que retornar a casos singulares, pois tanto o reflexo científico, quanto o artístico servem para enriquecer a ação humana na cotidianidade. Um diagnóstico só será adequado se a singularidade for conhecida junto com universalidades e as particularidades que a compõe. O médico precisa conhecer, caso seu paciente esteja com um tipo determinado de vírus, a atuação de maneira mais geral no corpo humano desse vírus, mas ao mesmo tempo saber naquela singularidade se existem comorbidades, quais são elas, como o vírus tende a atuar em organismos com particularidades semelhantes àquelas. O que se expressa aqui é a fundamental perspectiva do conhecimento que vai do concreto ao abstrato e refaz o caminho para o concreto. Se evidencia no exemplo que a atuação de um vírus precisa ser conhecida o mais próximo ao que ela é na realidade, e não no que o cientista ou o médico imagina que ela seja. Por isso, mesmo no reflexo científico, a importância da dimensão

singular, tem importância fundamental pois “A singularidade [...] é rica de determinações quando ela é o anel conclusivo de uma cadeia de conhecimentos que leva, das leis descobertas da universalidade concreta, à singularidade como fim do processo do pensamento” (Lukács, 2018, p. 100).

Na arte a situação é diferente. Nela a particularidade é o ponto central organizador da criação, que vinculará, não seus conhecimentos universais a situações singulares, mas pela particularidade vinculará indivíduos singulares ao gênero humano.

[...] lo que en el reflejo científico figura como “campo” mediador, tiene que convertirse en el reflejo estético en centro, en punto central organizador. Esta contraposición ilumina efectivamente ya en su primera formulación, rudamente abstracta, la diferencia fundamental. Pero, para la esfera estética, se trata de una abstracción provisional, que lleva a la verdadera conversión: se trata de una abstracción preparatoria para la recta comprensión de la particularidade como centro organizador [...] la particularidade no es nunca un punto em sentido estricto, sino más bien un ámbito de movimiento centrado [...] el estilo, la entonación, el tono, el talante, etc., de una obra pueden ser perfectamente unitarios en sentido artístico aunque dentro de esa unidad impere un poderoso movimiento ascendente y descendente, porque determinados momentos de la obra se acercan más que otros a la generalidade, y otros momentos se acercan considerablemente a la singularidade. (Lukács, 1966, p. 270).

Compreender o particular como centro organizador, capaz de elevar e aprofundar a compreensão da universalidade, implica também refletir sobre o processo de criação artística e o papel da subjetividade nesse processo. Mesmo na criação, a subjetividade singular do autor pode ser superada por uma subjetividade mais ampla, que, no âmbito da particularidade, expressa elementos universais da experiência humana. Esses elementos podem emergir em situações singulares, ainda que sejam, na vida cotidiana, negados ou combatidos pelo próprio autor.

O autor húngaro aponta que toda ideologia burguesa tende a identificar a subjetividade singular do artista e a particularidade imediata da obra, Santos afirma que:

Lukács insiste que a conservação da singularidade superada no particular deve ser entendida no sentido de que quanto maior for a força criadora do artista, com maior sensibilidade ele refigurará as mediações descobertas numa nova imediatez. (Santos, 2018, p. 120).

Na concepção de Lukács, ocorre uma superação na obra da subjetividade singular do artista, que ao produzir arte, no campo de mediação da particularidade, é negada, conservada e elevada a níveis superiores. Que em toda obra seja impressa a subjetividade singular por meio da personalidade do artista, não há dúvidas, embora mesmo nessa afirmação exista exceções, por exemplo em “personalidades coletivas” que Lukács usa como exemplo os templos Gregos e as catedrais Góticas, resultantes de um trabalho coletivo, ainda que sejam uma unidade enquanto obra.

Em trabalhos artísticos contemporâneos é possível perceber essas exceções, onde a personalidade artisticamente importante das singularidades de quem cria, que se diferencia de sua personalidade individual singular, não está impressa, mas sim uma personalidade coletiva. No trabalho de Gustavo e Otávio Pandolfo, conhecidos como “Os Gêmeos” (Figura 1) temos um exemplo disso. Como também nas intervenções urbanas e ações efêmeras do Poro, formado por Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada! (Figura 2). Nem em um, nem em outro há o predomínio de uma das personalidades individuais, mas sim se apresenta uma personalidade coletiva.

Figura 1 – Os Gêmeos. Grafite sem título, 2017.



Fonte: UOL. Disponível em <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2017/01/27/os-gemeos-criticam-combate-de-doria-a-grafites-e-pichacoes-na-cidade.htm>. Acessado em: 03/02/2025.

Para Lukács, a simples possibilidade da colaboração entre pessoas é um indicador que a subjetividade criadora pode não ser idêntica a subjetividade do indivíduo e, nem em obras feitas por uma pessoa a subjetividade do indivíduo

corresponde a subjetividade artisticamente dominante na criação. Por exemplo, Balzac era um defensor da aristocracia do ponto de vista político, mas que explicitou em suas obras a decadência da própria aristocracia.

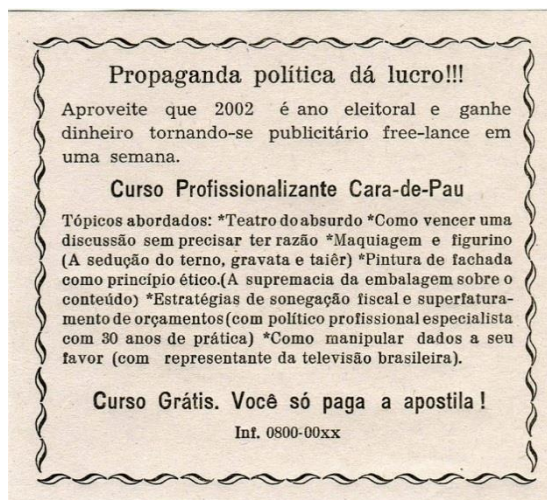
Dessa forma, temos outra diferença com a produção do conhecimento científico. Nele cada cientista contribui com seu intelecto, experiência e criatividade. O momento que vai unificar as personalidades individuais é formado pela realidade objetiva. É a aproximação a ela que determina o modo de união das personalidades.

Com a obra de arte isso não ocorre dessa maneira, ela possui uma subjetividade objetivada nela. Essa subjetividade é o amálgama dos que participam da construção de sua estrutura. A obra de arte não existe sem subjetividade e o objeto estético não existe sem o sujeito estético que o constrói. A possibilidade de generalização dos conteúdos que a compõe ocorre pela forma específica da particularidade, e aqui é importante compreendermos que a objetividade da obra, é a maneira como uma subjetividade é universalizada na particularidade, e como essa universalidade aparece imediatamente na forma, nas situações singulares da obra que estão relacionadas as questões que se colocam ao gênero humano, já veremos exemplos para ficar mais claro. Ao superar a subjetividade singular, a particularidade possibilita o reconhecimento da objetividade da obra de arte e:

[...] introduz também a universalidade como momento organizador – é capaz de dar uma reprodução da realidade, verdadeira e original, que possua eficácia imediata. A objetividade, portanto, não pode ser separada da subjetividade (Lukács, 2018, p. 182).

Por isso que Lukács se opõe a concepção da “pura expressão da subjetividade imediata” pois essa teria identidade direta com a criação artística e a obra seria apenas uma expressão de experiências singulares, sem relação com nenhuma universalidade. Se em uma obra específica, o centro organizador pende mais para a singularidade ou para a universalidade, é uma questão que a crítica de arte deve se debruçar. O que buscamos aqui é apresentar os fundamentos que constituem a função social e a estrutura ontológica da arte a partir de Lukács. Por isso apontamos que a realidade objetiva, que existe independente do sujeito, é um pressuposto da obra de arte. Essa concepção, que reconhece o particular como meio organizador, diferencia a concepção marxista das teorias de arte enquanto pura expressão da subjetividade humana.

Figura 2 – Poro. Panfleto Propaganda Política da Lucro. 2013



Fonte: Poro. Disponível em: <https://poro.redezero.org/arquivos/2013/02/panfleto-propaganda-politica-da-lucro.jpg>. Acessado em: 02/02/2025.

O que interessa para a estética são os traços que se revelam inevitáveis na individualidade da obra. Seja do artista individual, seja do autor coletivo. E aqui Lukács aponta a relação dialética entre a “personalidade particular individual” e a “personalidade artístico-estética importante” que são indispensáveis para a individualidade da obra. Diz ele que:

[...] as qualidades humanas existentes na particularidade pessoal, como a rapidez da percepção, a fina sensibilidade em face das impressões, a fantasia, etc., são a base de toda aptidão artística; e se, no curso do trabalho, também ela pode e deve ser aperfeiçoada até atingir altitudes originalmente insuspeitadas, isto em nada altera o fato de que estamos aqui em face daquelas qualidades que são inseparavelmente ligadas à particularidade individual, à imediata incomensurabilidade de cada personalidade. (Lukács, 2018, p. 185).

O que ocorre nas tendências idealistas é que nelas “particularidade individual imediata revela-se como única realidade empírica, ao passo que todas as forças que tendem a elevá-la são convertidas em algo transcendente com relação ao sujeito, são convertidas em fetiches” (Lukács, 2018, p. 185). O que eleva essas capacidades individuais citadas aqui, que podem ser uma peculiar capacidade perceptiva, uma sensibilidade, uma grande capacidade técnica, são base para a atividade artística.

Caso ocorra uma fetichização dessas características, será difícil o reconhecimento do que Lukács chamou de uma “personalidade esteticamente importante”. Ela tem na sua base a particularidade individual do sujeito, mas inclui as relações do autor com o conteúdo da obra, sejam eles reflexos cotidianos ou formas mais elaboradas de reflexo da realidade como o filosófico, científico e artístico. Essa relação dialética impõe que as formas de reflexo entrem muitas vezes em oposição na criação, por isso, no “processo criador artístico [...] na obra possa contradizer os preconceitos, ou mesmo a concepção de mundo do artista [...] sem que para isto deva ter lugar um progresso correspondente na personalidade provada particular-individual do artista” (Lukács, 2018, p. 201). Claro que aqui em Lukács temos apenas uma possibilidade histórica de ocorrer esse momento. Ele nem sempre ocorrerá e nem sempre na mesma medida.

O grande exemplo na literatura é Balzac, que mesmo apoiador da aristocracia acaba, em sua obra, expondo a decadência da classe a que se vinculava. Temos nesse exemplo uma elevação da personalidade criadora, do indivíduo singular na particularidade da obra. Com isso Lukács afirma que é possível o reflexo da realidade e, portanto, o “triunfo do realismo”.

A sensibilidade, a fantasia, etc. criam formas e situações que permitem superar os preconceitos da personalidade particular individual. Esse processo de superação da personalidade individual inicialmente é espontâneo, mas com o fazer artístico surge a descoberta de algo mais universal que as impressões da sua vida cotidiana:

[...] de sua elaboração artística, nasce a viva contraditoriedade dialética que descrevemos, tão logo o criador reconheça, ou pelo menos pressinta [...] ter descoberto aqui algo qualitativamente diverso, algo mais universal do que as observações, as impressões, etc., médias ou excêntricas, da sua particularidade individual cotidiana [...] As correções efetuadas no eu criador e na obra – correções produzidas pelo ‘triunfo do realismo’ – indicam, portanto, o caminho que conduz do falso particular, das universalidades decorrentes de preconceitos superficiais, à justa particularidade artística. [...] a universalização na particularidade não destrói: pelo contrário, ela gera uma nova imediatez num nível mais elevado [...] a obra se torna um ‘mundo’ próprio, não apenas quem dela se aproxima, mas também para seu criador” (Lukács, 2018, p. 187, 188)

Picasso é um exemplo sobre a busca da adequada elevação de sua experiência individual, para a realização de Guernica (Figura 3), pintura realizada em

1937. Para criar a pintura, o artista fez inúmeros estudos; só no site do Museu *Reina Sofía* é possível encontrar mais de 98 esboços.

Figura 3 – Picasso. *Guernica*, 1937.



Fonte: *Museo Reina Sofia*. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>. Acessado em: 21/02/2025.

Temos na realização da obra uma intensa busca da superação da individualidade do artista para melhor refletir a realidade concreta. Com isso, tanto o autor, na busca da construção de uma forma que melhor expresse o conteúdo, como o espectador que pela unidade entre forma e conteúdo, têm sua subjetividade elevada, na evocação desse conteúdo pela obra.

Lukács aponta a característica decisiva da estética como a “necessidade de representar com verdade objetiva, e ao mesmo tempo como mundo humano [...] essa necessidade impõe a universalização [...] da subjetividade no particular, bem como a superação de qualquer puro universal na subjetividade humanizada do particular” (Lukács, 2018, p. 203). O sofrimento da mãe com o filho morto no colo (Figura 4), por exemplo, é uma síntese que reflete a dor da perda, ela não tem em si apenas uma dor singular e, também não é uma generalização dessa dor como conceito, evocada em uma situação singular, a universalidade do sofrimento. Assim, tanto a singularidade, quanto a universalidade são superadas no campo da particularidade.

Figura 4 – Picasso, Esboços de “mãe com filho morto”



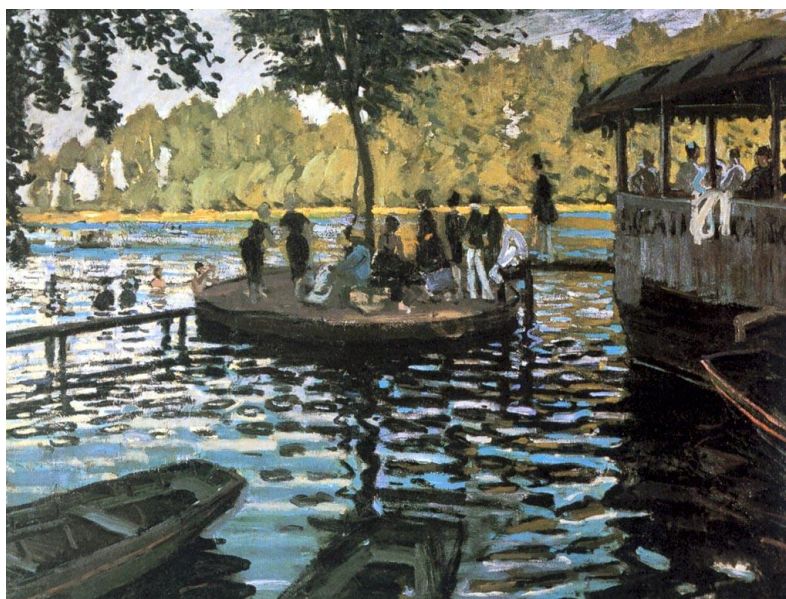
Fonte: Museo Reina Sofia. Disponível em:
https://www.museoreinasofia.es/buscar?f%5B0%5D=&f%5B1%5D=bundle%3Aobra&items_per_page=15&keyword=guernica&pasados=1&page=1. Acessado em: 21/02/2025.

Ao fazer escolhas, Picasso tomou partido, não no sentido mais estreito de se posicionar contra o fascismo e ao bombardeio da cidade de Guernica, mas um tomar partido de outra qualidade. O partidarismo em Lukács significa a posição do artista frente ao mundo representado na obra, por meios artísticos “O modo pelo qual o próprio artista imagina esta sua atitude em face da realidade é uma questão biográfica” (Lukács, 2018, p. 193) E por que biográfica? Porque é diferente do reflexo científico. No reflexo científico, qualquer lei universal descoberta é indiferente à biografia, essas leis podem causar debates ideológicos, mas esses são embates políticos, que são diferentes do debate gnosiológico que trata da exatidão ou não da descoberta. Tais debates ideológicos ocorrem nas ciências naturais e exatas, embora sejam mais

comuns nas ciências humanas, mas lembra Lukács que “A lei da queda tendencial da taxa de lucro, por exemplo, é verdadeira independentemente da natureza dos interesses de classe.” (Lukács, 2018, p. 194). Na arte, a escolha de determinadas situações e como elas se apresentarão em situações típicas tem um componente biográfico, como veremos a seguir com os impressionistas.

Diferente de reflexo científico, onde cada nova proposição deve estar vinculada à totalidade para se mostrar válida, a obra de arte não necessita disso. Inclusive uma situação não tem a obrigação de ser representada de maneira igual por duas pessoas, “Se dois pintores figuram diversamente a mesma paisagem ou retratam diversamente a mesma pessoa, não existe contradição no sentido indicado” (Lukács, 2018, p. 223). Ainda que diversos típicos sejam criados conforme for a diversidade de artistas, suas tomadas de posição refletirão tendências decisivas de sua época, como é o caso de Renoir e Monet (Figuras 5 e 6).

Figura 5 – Monet, La Grenouillere.



Fonte: The Meet Fifth Avenue. Disponível em:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437135>. Acessado: 05/02/2025.

Figura 6 – Renoir, *La Grenouillere*.



Fonte: The Meet Fifth Avenue. Disponível em:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437135>. Acessado: 05/02/2025.

O caráter do partidarismo no reflexo estético impulsiona para a construção de um reflexo o mais adequado possível da realidade objetiva, não porque apresenta uma cópia ou porque o artista compreende conceitualmente o representado, mas por representar um particular, que tem em si a superação tanto da singularidade, no caso de Picasso, de uma mãe específica com o filho morto, quanto da universalidade, pois ao evocar o sofrimento, enquanto experiência do gênero humano este é representado por uma figura singular. Ao refletir a mesma realidade que a ciência e a filosofia, ao buscar a universalização, a arte não exclui o reflexo científico da realidade, expresso em conceitos. Este aparece superado na particularidade. Não é o conceito o objeto do trabalho em si, nem é o conceito em sua verdade objetiva, mas como ele se torna um fator:

[...] da vida em situações concretas de homens concretos, pelo qual ele se torna parte dos esforços e das lutas, das vitórias e das derrotas,

das alegrias e das tristezas, como meio importante para tornar sensível o específico caráter humano, a particularidade típica de homens e situações humanas (Lukács, 2018, p. 198).

É nesse campo de ação que o realismo em Lukács é possível. E isso impõe ao artista, necessariamente tomada de posição frente aos conflitos sociais. A escolha por qual esfera da vida será objeto do reflexo e como trabalhar artisticamente esse objeto é uma tomada de posição e não mero acaso. Mesmo os grandes naturalistas³ foram além da singularidade da cópia fotográfica, quando advogavam o contrário, o mesmo ocorre àqueles que negam qualquer tomada de posição frente ao mundo. Há na obra de arte, na sua peculiaridade o movimento de superar, no sentido de negar, conservar e elevar à um novo nível tanto a singularidade quanto a universalidade. A essência do fenômeno aparece na intensificação da aparência imediata “A superação tanto do singular quanto do universal na particularidade faz com que surja na obra de arte uma objetividade unitária, na qual as leis da vida se unem inseparavelmente às formas fenomênicas imediatas da vida” (Lukács, 2018, p. 200).

O conteúdo e forma na particularidade, a capacidade evocativa ao longo da história

O conteúdo da realidade objetiva, na obra de arte, aparece na superação do singular e do universal na particularidade, como já vimos. É nesse campo que transitam as obras de arte que ao longo da história não perdem seu valor, enquanto adequado reflexo que é capaz de evocar, artisticamente, as grandes questões que se mantêm ao longo da trajetória do gênero humano.

É em razão disso que mesmo em *Antígona*, escrito por Sófocles em 444 a.c., o leitor ou leitora não deixará de encontrar questões que ainda são importantes para a humanidade:

ANTÍGONA – Não é bem o que pensam os cidadãos de Argos. Não se consideram “o lado errado”, nem se sentem derrotados. Afirmam que usas o cadáver para aterrorizar os que poderiam passar para o lado deles.

CREONTE – Além de tudo andas ouvindo o inimigo?

³ O naturalismo em Lukács pode ser definido como um reflexo que se limita a superficialidade da realidade, da sua aparência. Mas, ainda que a aparência seja a essência em uma de suas determinações, para Lukács (2018, p. 203) o naturalismo não quer e “nem podem superar esta singularidade das formas fenomênicas imediatas”.

ANTÍGONA – O povo fala. Por mais que os tiranos sejam afeitos a um povo mudo, o povo sempre fala. Fala sussurrando, amedrontado, à meia luz, mas fala... (Sófocles, 2003, p. 29).

O diálogo acima evoca, em uma situação singular, uma universalidade, a essência se apresenta já na imediaticidade da aparência. Na perspectiva lukasciana, o ser que é base do reflexo científico é o mesmo ser que é base do reflexo artístico, o que diferencia os reflexos é que a ciência tem a tendência a separar a essência da aparência. Isto é uma necessidade da própria desantropomorfização do reflexo científico. É importante para ele que haja a separação da imediaticidade da aparência frente a essência. O que ocorre no trabalho artístico é que a aparência imediata também é superada, embora seja também o ponto de partida, como no reflexo científico. Na arte, essa superação, como já foi apontado, nega, conserva e eleva a um patamar superior. Ela dissolve a essência no fenômeno e este apresenta a essência de maneira imediata e intensificada. Nessa nova unidade, a arte revela a essência e ela “penetra todas as formas fenomênicas de tal modo que, em sua manifestação, o que não ocorre na realidade mesma, elas revelam imediatamente e claramente a sua essência” (Lukács, 2018, p. 204).

A especificidade da arte é que sua imediaticidade mostra conservada a estrutura da realidade de maneira fenomênica, mas com a essência em evidência. Que não se caia aqui no erro de circunscrever a imediaticidade fenomênica em figurativismo, pois estaríamos negando toda uma gama de obras que, ainda que não figurativas evocam sensações, situações, conflitos do gênero humano. Manchas, texturas, camadas, sons, odores, sabores, movimento, ritmo, proporção, são elementos da realidade objetiva, podem evocar situações concretas, ricas em determinações. De outra forma uma *Overture* 1812 de Tchaikovsky, embora tenha sua eficácia transformada ao longo do tempo, não seria uma grande obra de arte. Não é necessário saber o que houve em 1812 na Rússia, ou que na música há o hino francês e trechos de músicas populares russas, etc. para haver evocar sentimentos.

O reconhecimento da relevância da aparência no conhecimento da realidade é parte integrante do pensamento marxista, pois ele não nega a importância da mesma, ela “é a essência em uma de suas determinações, em um de seus momentos [...] aparência é o aparecer da própria essência nela mesma.” (Lenin, 2011, p. 126). A particularidade que é o centro do reflexo artístico é a síntese da universalidade e da singularidade, generaliza o mundo fenomênico imediato, mantendo as formas

fenomênicas, mas revelando a essência, a isso o autor denominará de típico. No contato com as grandes obras de arte ocorre uma relação:

[...] recíproca de essência e fenômeno, a proximidade da vida e, ao mesmo tempo a separação da vida cotidiana, o retorno à imediatez que ocorre precisamente como decorrência de sua superação, a presença constante da essência, a qual, porém, não se coagula em forma autônoma (Lukács, 2018, p. 209).

Quanto maior a percepção da essência, maiores os efeitos da obra, e maior será a durabilidade de seus efeitos estéticos. Não encontramos no autor uma dicotomização de “revoluções do problema da forma” (Lukács, 2018, p. 212) separada de um conteúdo, “toda forma artística é forma de um conteúdo determinado. Por isso, também uma forma real e essencialmente nova só pode ser criada a partir de um conteúdo de ideias substancialmente novo.” (Lukács, 2018, p. 213).

Que apareçam e desapareçam durante o século XX, “revoluções” após “revoluções” da forma, que não duraram mais que poucos anos, é algo que diz mais a respeito do quanto alguns artistas ainda que percebessem mudanças no conteúdo da vida cotidiana, não passaram da sua superficialidade. A duração da eficácia da obra de arte é o quão profunda ela apresenta o momento “necessariamente conservado na continuidade do desenvolvimento da humanidade” (Lukács, 2018, p. 217). Essa eficácia da arte aponta a diferença entre o reflexo artístico e científico, neste, cada nova descoberta substitui o conhecimento anterior, naquele, a autonomia das obras com maior justeza e forças compreensivas do reflexo da realidade, tem sua eficácia pela sua vitalidade estética.

[...] temos na ciência uma interpenetração relativamente contínua, uma contínua correção recíproca, um intercâmbio de tentativas visando a se aproximarem o mais possível da verdade objetiva [...] na arte, temos obras autônomas, essencialmente independentes uma da outra [...] que conseguem exercer uma eficácia duradoura por ‘força própria’ ou que são esquecidas por causa dos próprios defeitos” (Lukács, 2018, p. 214).

A vitalidade estética com motor da eficácia da obra enquanto obra e não enquanto documento de estudo, que pode ter eficácia em outros campos do conhecimento, como a história. Citando mais uma vez *Overture 1812* de Tchaikovsky, ela é uma peça encomendada para a Exposição Universal das Artes de 1882. Trata da vitória em 1812 do exército russo frente ao exército francês, de Napoleão

Bonaparte. Em razão disso contrapõe na sua execução os hinos dos dois países e insere músicas folclóricas da Rússia. O fato de essa obra ter hoje ainda uma eficácia artística, ocorre pela sua vitalidade estética. O conhecimento de detalhes técnicos, históricos e de execução enriquecem a fruição, mas não impede que sua vitalidade estética tenha eficácia mesmo naqueles que ignoram questões sobre esses elementos.

É importante ressaltar na apresentação do papel do particular, e de como estrutura-se o típico artístico que em Lukács, não se considere que há obras que mesmo não havendo uma justeza na representação do típico, ela possa ser uma grande obra do ponto de vista pictórico, musical, dramático, etc. Nele a grande questão é que a obra será tão mais conservada na história quanto mais justo for o reflexo do conteúdo que se conserva no desenvolvimento histórico:

Quanto mais geral, profundo e comovente for o sentido [...] que ela suscite, quanto mais ampla for a riqueza do mundo que essas experiências abarquem [...] quanto mais extensa puder ser esta eficácia no espaço e no tempo, tanto melhor realizada revelar-se-á a generalização artística. (Lukács, 2018. p. 228).

Essa capacidade de fazer reviver experiências humanas não resume a característica decisiva da estética. Para compreender essa característica é importante definir o que é essa realidade em si concluída de uma obra de arte. Ela é um todo que sabemos ser fruto da ação humana, a obra é uma realidade irreal, independente da consciência, que quanto mais adequado o reflexo, mais intenso é a participação do espectador.

A obra é uma ficção da realidade que quanto mais adequada, mais ela apresentará a realidade. Ao contrário de outros reflexos antropomórficos, como a religião, o reflexo artístico não se propõe a ser algo real, ele se vê e é reconhecido como ficção, obra humana, que pelo campo da particularidade, nos leva a traços reais das questões humanas. A religião, sendo tão obra humana como a arte, se quer verdadeira, mas apresenta uma visão falsa do mundo. Ao representar uma parte da realidade, a arte acaba sendo uma totalidade em si, um mundo, que na sua aparência contém a essência intensificada na particularidade, no típico artístico.

O ensino de arte como parte da formação onmilateral humana

Partindo dos pressupostos em Lukács acerca da particularidade na arte podemos realizar um conjunto de afirmações sobre o que isso representa para o ensino da arte. Se a arte é uma forma de conhecimento que, na peculiaridade do reflexo artístico da realidade se diferencia de outros reflexos, como o científico, o religioso, o mágico e das formas ecléticas do reflexo cotidiano, tendo na dimensão da particularidade, seu centro organizador, o ensino desta forma de conhecimento precisa levar em conta que:

1) Essa forma de conhecimento tem conteúdos próprios:

Ao evidenciar a particularidade, como campo de mediação que possibilita o típico artístico, que na imediatez da forma já mostra seu conteúdo e na aparência imediata já aparece a essência, uma verdade da vida intensificada, a “verdade real do conteúdo refletido”, Lukács (2018) indica como esse reflexo do mundo, enriquece os seres humanos.

A evocação, já na imediatez da relação com a obra, dos conteúdos que estão postos a respeito do gênero humano, a arte apresenta a autoconsciência do desenvolvimento da humanidade, revelando qualidades da vida humana, questões candentes dessa vida, mesmo em contextos históricos diferentes, não mediado por conceitos, mas pela evocação sensível.

Ainda, o que permite a sobrevivência no tempo das obras de arte, enquanto sua eficácia estética e não como documento histórico, é que cada obra singular, pelo processo histórico, seja capaz de fazer com que as pessoas revivam a historicidade humana, sob formas de paixões e emoções. Essa estrutura que se objetiva o reflexo artístico pressupõe conteúdos peculiares a ele que se diferenciam do reflexo científico. Pois na arte, o efeito estético é imediato e “Quanto mais geral, profundo e comovente for o sentido” (Lukács, 2018. p. 228) mais amplo será o efeito, mais enriquecido será o indivíduo. Portanto, há conteúdos a serem ensinados que envolvem o desenvolvimento de uma dimensão artisticamente-sensível, tanto na produção, como na relação com as obras.

2) Esses conteúdos podem ser objeto de um processo de ensino e de aprendizagem:

Do ponto de vista marxista a arte é fruto do desenvolvimento histórico da humanidade, que se autonomiza de outros reflexos tardiamente. Como é produto do próprio desenvolvimento humano, ela não é inata, seus conhecimentos podem, e devem, ser ensinados e aprendidos de maneira intencional e sistematizada.

Por um lado, há a dimensão dos conteúdos na perspectiva da produção da obra, a arte condensa, intensifica a realidade na particularidade, por um meio homogêneo. A linguagem artística de cada obra reduz a necessidade dos sentidos, concentra muitas vezes a atenção em apenas um deles. Evocando na superfície da forma, os conteúdos da vida humana. Por outro lado, há a perspectiva de como a especificidade do reflexo artístico atua nos indivíduos que se relacionam com a obra, que em sua peculiaridade não atua como conceitos, mas faz possível uma sensibilidade inefável, mas que fala todas as línguas, apresentando o conceito na forma como ele aparece na vida.

A obra de arte dirige e orienta esse efeito, coloca para o indivíduo singular uma satisfação imediata e imanente produzida pela evocação de elementos da realidade, que cobram um outro comportamento para com a própria realidade. Nas palavras de Lukács:

[...] por una parte, las formaciones de que se trata nacen de la realidad, de las necesidades de los hombres que viven en ella y se enfrentan continuamente con ella[...] por otra parte, ese tipo de desarrollo significa desde el primer momento um salto cualitativo frente al comportamiento normal del hombre con la realidad. (Lukács, 1967, p.105).

Essa situação ocorre mediada por um conjunto de outros complexos da realidade que podem limitar o efeito estético ou ampliá-lo, dependendo da classe, do país, das regiões dentro de um país, etc. Como não é uma capacidade natural, uma condição inata dos seres humanos, mas parte da essência humana, se essa essência for compreendida como resultado de um processo histórico-social da humanidade, em andamento, pode ser ensinada e aprendida.

Los artistas generalizan una nueva situación de la evolución de la humanidad descubriendo su tipicidad concreta, convierten sus descubrimientos en posesión duradera de género humano trasponiendo lo que aún parece caótico o no totalmente formulado respecto de los hombres en nuevos medios expresivos [...] es en principio universalmente inteligible, pero hay que aprenderlo" (Lukács, 1967, p.123).

A forma peculiar do conhecimento artístico, pode e deve ser objeto de um ensino intencional e sistematizado, principalmente nas instituições escolares, não como ferramenta da aprendizagem de outros conteúdos, mas como parte do processo de formação omnilateral da classe trabalhadora.

3) A luta pela formação omnilateral da classe trabalhadora implica um devido espaço na educação escolar para que esses processos ocorram:

Na sociedade capitalista, a luta pelo ensino sistematizado da arte para a classe trabalhadora é por um lado parte da ação pela superação do capital e, por outro lado, pressuposto para que esta supere uma formação humana que a distancie dos conhecimentos produzidos pela humanidade, com o objetivo de formar apenas uma determinada qualidade de força de trabalho, ou, dito de outra forma, uma determinada qualidade de mercadoria.

A escola torna-se centro da busca pela socialização possível dentro do modo de produção capitalista pois essa instituição talvez seja “o único lugar de acesso ao saber artístico para o conjunto dos alunos oriundos da classe trabalhadora” (Schlichta, 2009, p.57). Ressaltamos que se trata da defesa do acesso ao ensino sistematizado e intencional aos conhecimentos mais elaborados (Duarte, 2016) do campo das artes. Para que o enriquecimento individual na aprendizagem desses conteúdos permita uma relação mais mediada, como seres inteiramente humanos, com aquelas formas artísticas às quais os estudantes já têm acesso em seu cotidiano — algumas determinadas por renda, tradição ou cultura local e familiar, outras vinculadas à chamada Indústria Cultural (Adorno, 2002) -, é necessário reconhecer que esse processo conduz também a uma relação mais mediada com o mundo, menos imediata, ampliando repertórios, sensibilidades e, conseqüentemente, a capacidade criadora de cada indivíduo singular.

4) Que o campo peculiar desses conhecimentos artísticos não exclui os conhecimentos científicos (da história, da sociologia, da filosofia, da química, da física, da economia política, etc.), mas é por eles enriquecido, ampliando as mediações com a própria arte:

Neste sentido, a própria forma que se objetiva o conhecimento artístico mostra que no âmbito de sua aprendizagem os conhecimentos científicos, sobre história da

arte, sobre teorias da arte, sobre filosofia, compõem o ensino da arte, mas não resumem o que é próprio da peculiaridade do reflexo artístico.

O fenômeno peculiarmente artístico em sua totalidade histórica está vinculado aos conhecimentos científicos. Se pensarmos em uma sociedade capitalista, dividida em classes sociais, temos a importante questão de se, e em que medida, determinadas obras são legitimadas pela classe dominante, ou se elas foram “apagadas” nas lutas entre as classes. Se determinadas obras tiveram legitimidade social em algum momento histórico ou se foram invisibilizadas desde sua criação, por serem criações, por exemplo, de mulheres, de povos indígenas etc. Bem como, se foram resgatadas por força da luta dos trabalhadores e trabalhadoras.

Essas questões implicam na articulação de conhecimentos especificamente artísticos e conhecimentos científicos, estes enriquecendo a relação com aqueles. É impossível um ensino sobre a poesia de Patativa do Assaré, sem trazer à tona questões sociais que ela evoca, para sua compreensão na perspectiva da totalidade:

Meu verso rastêro, singelo e sem graça,
Não entra na praça, no rico salão,
Meu verso só entra no campo e na roça
Nas pobre paioça, da serra ao sertão
(Assaré, 2010, p. 78)

Patativa do Assaré, ao apresentar uma situação singular (o bloqueio de seus poemas em espaços da burguesia), a apresenta superada na particularidade, no típico. O peculiar do efeito estético está na relação sensível com a poesia, mas que não está desvinculada do processo de reflexão sobre a legitimação do conhecimento em uma sociedade dividida em classes sociais, presente como conteúdo na poesia.

O efeito estético também pode ocorrer em obras de outros períodos históricos e regiões do planeta, que tem sua origem em questões que, no processo histórico permanecem como questões importantes para a humanidade. Isso explica o porquê de obras de arte da Grécia antiga provocarem, ainda, efeito estético. Não são apenas as questões formais na já citada Antígona que faz com que pessoas ainda sintam emoções, mas porque a forma é forma de um conteúdo determinado, que é reflexo de um típico que o ser humano contemporâneo reconhece com conexão imediata.

O mesmo vale para a peça *Overture* 1812, de Tchaikovski. Não é necessário conhecer a história do confronto entre França e Rússia para que a música evoque emoções, “é precisamente um destino humano típico, no qual mesmo o homem

moderno [...] reconhece com emoção imediata, ao revivê-lo” (Lukács, 2018, p. 262). Se revive na arte a evocação do passado humano, ela apresenta acontecimentos e experiências “distantes no tempo ou no espaço” (Lukács, 2018, p. 263), mas não se revive experiências individuais “neles é revivido e feito presente precisamente o próprio passado, e este passado não sendo a vida anterior pessoal de cada indivíduo, mas sim como a sua vida anterior enquanto pertence à humanidade” (Lukács, 2018, p. 263).

O efeito estético também vai além dos posicionamentos políticos do artista, Mario Vargas Llosa evoca emoções naqueles trabalhadores que tem acesso a seus textos, tanto quanto Eduardo Galeano nos burgueses:

[...] nas grandes obras de arte, os homens revivem o presente e o passado da humanidade, as perspectivas de seu desenvolvimento futuro, mas os revivem não como fatos exteriores, cujo conhecimento pode ser mais ou menos importante, e sim como algo essencial para a própria vida, como momento importante também para a própria existência individual”. (Lukács, 2018, p. 263).

A grande arte possibilita a ampliação da individualidade cotidiana pelo conteúdo representado, tal como a individualidade cotidiana do criador é universalizada na sua “personalidade artístico importante”. No contato com a arte o indivíduo “experimenta realidades que, de outro modo [...] ser-lhe-iam inacessíveis, suas concepções sobre o homem, sobre suas possibilidades reais positivas ou negativas” (Lukács, 2018, p. 264). A realidade na obra é mais intensa que a experiência cotidiana e por isso revela a essência do real. O que não ocasiona a transformação de um ser humano em outro, diretamente pelo efeito artístico. Sua personalidade que é enriquecida não como uma tábula rasa, pois os indivíduos sempre se relacionarão com o reflexo artístico a partir de suas experiências pessoais, havendo inclusive a possibilidade de ocorrer um rechaço da obra.

Nesse processo se realiza a função social da arte. O indivíduo que se relaciona com a obra, a partir de sua individualidade e, portanto, o efeito será singular, mas com uma característica importante, ele impulsiona essa singularidade em direção ao gênero humano, em direção a uma universalidade.

[...] a arte é um veículo que desfetichiza o pensamento cotidiano de seus dogmas nocivos. Como visto no debate sobre o par dialético interno-externo, a arte consegue fazer a mais elevada articulação, mesmo que a partir de uma determinação indeterminada, entre a

interioridade e a exterioridade do indivíduo. Essa articulação apenas é possível por meio do tráfego da cotidianidade à universalidade, do homem-inteiro ao homem inteiramente. (Santos, 2018, p. 350).

Santos insere a importância da arte no processo de formação humana omnilateral (Manacorda, 1991), em contraponto a unilateralidade, o ser inteiramente humano, em contraponto ao ser humano inteiro. Pois pela arte, a humanidade pode não só olhar em direção ao passado e reconhecer-se em situações já vivenciadas, mas também faz com que a percepção mude e seja possível perceber e se relacionar de maneira diferente com novas situações concretas e projetar o futuro.

Considerações Finais

A perspectiva Lukacsiana acerca da arte, que sublinha o papel da particularidade como centro organizador, um campo de possibilidades onde ocorre a superação da singularidade, uma situação específica, e da universalidade, os conceitos mais universais que no cotidiano não aparecem na imediatez das relações sociais, possibilita compreender a perspectiva daquilo que é peculiar no conhecimento artístico. Uma forma de reflexo da realidade que se diferencia das outras formas. Portanto, para a formação de seres humanos omnilaterais é imprescindível que esta forma de conhecer o mundo seja ensinada sistemática e intencionalmente.

Precisa ser ensinado porque esse reflexo da realidade se desenvolveu ao longo da história humana e somente muito tardiamente se autonomizou de outros reflexos. O que indica que não se trata de uma condição inata ao ser humano, mas histórica. Sem seu aprendizado, se fortalece uma formação unilateral, que reduz as possibilidades históricas de conhecer o mundo, suas contradições e as possibilidades, também históricas, de mudanças.

A teoria lukacsiana joga luz sobre o que implica a defesa de uma formação omnilateral. Ela implica compreender que a arte não é nem menos, nem mais que a ciência. Ambas são fundamentais para a formação na perspectiva revolucionária. Não há margem para hierarquias, nem espaço para a utilização da arte de forma subsidiária, como ferramenta para aprender conteúdos de particulares áreas da ciência ou um campo menor do conhecimento humano. Ainda que ela jogue luz, cabe aos marxistas aproveitarem o que ela ilumina na luta pela socialização não só do

ensino intencional e sistematizado dos conhecimentos artísticos, mas como parte integrante da socialização de toda riqueza produzida pela classe trabalhadora.

Referências

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

CARVALHO, G. (org.). ASSARÉ, P. **Antologia poética**: Patativa do Assaré. Fortaleza: Editora Demócrito, 2010.

DUARTE, N. **Os conteúdos escolares e a ressurreição dos mortos**: contribuição à teoria histórico-crítica do currículo. Campinas, SP: Autores Associados, 2016.

LENIN, W. Ilitch. **Cadernos sobre a dialética de Hegel**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

LUKÁCS, G. **Introdução a uma estética marxista**: Sobre a Particularidade como Categoria da Estética. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

LUKÁCS, G. **Estética**: la Peculiaridad de lo Estetico. Vol. 2: Problemas de La Mímesis. Barcelona (España), Grijalbo, 1966.

LUKÁCS, G. **Estética**: la Peculiaridad de lo Estetico. Vol. 3: Categorías Psicológicas y Filosóficas Básicas de lo Estético. Barcelona (España), Grijalbo, 1967.

MANACORDA, M. **Marx e a pedagogia moderna**. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1991.

MARX, K. **Grundrisse**: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

SANTOS, D. **Estética em Lukács**: a criação de um mundo para chamar de seu. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

SCHLICHTA, C. **Arte e educação**: há lugar para a Arte no Ensino Médio? Curitiba: Aymar, 2009.

SÓFOCLES. **Antígona**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.