

ELOGIO MARXISTA À ESTÉTICA E À ARTE¹

Sandra Soares Della Fonte²

Resumo

Sem desmerecer ou ignorar controvérsias existentes entre intelectuais marxistas, o artigo sugere, como uma das principais convergências dessa tradição, a defesa de que o desenvolvimento da dimensão estética e o surgimento da arte testemunham um enriquecimento da racionalidade humana, por mais contraditório que seja, considerando seu vínculo com a divisão entre trabalho manual e intelectual. Para tanto, recorrem-se aos escritos de Karl Marx e Friedrich Engels, assim como aos de alguns eminentes marxistas que se dedicaram à pesquisa na área.

Palavras-chave: Estética; Arte; Marxismo.

ELOGIO MARXISTA A LA ESTÉTICA Y AL ARTE

Resumen

Sin menospreciar ni ignorar las controversias existentes entre los intelectuales marxistas, el artículo sugiere, como una de las principales convergencias de esta tradición, la defensa de que el desarrollo de la dimensión estética y el surgimiento del arte testimonian un enriquecimiento de la rationalidad humana, por contradictorio que sea, considerando su vínculo con la división entre trabajo manual e intelectual. Para ello, recurrimos a los escritos de Karl Marx y Friedrich Engels, así como de algunos eminentes marxistas que se dedicaron a la investigación en el área.

Palabras clave: Estetica; Arte; Marxismo.

MARXIST PRAISE TO AESTHETICS AND ART

Abstract

Without belittling or ignoring existing controversies among Marxist intellectuals, the article suggests, as one of the main convergences of this tradition, the defense that the development of the aesthetic dimension and the emergence of art testify to an enrichment of human rationality, however contradictory it may be, considering its link with the division between manual and intellectual labor. To this end, the article draws on the writings of Karl Marx and Friedrich Engels, and some eminent Marxists who dedicated themselves to research in the area.

Keywords: Aesthetics; Art; Marxism.

¹Artigo recebido em 16/03/2025. Primeira Avaliação em 21/05/2025. Segunda Avaliação em 06/06/2025. Aprovado em 19/07/2025. Publicado em 06/08/2025.

DOI: <https://doi.org/10.22409/tn.v23i51.67142>.

²Doutora em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) - Brasil e em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) - Brasil. Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) - Brasil.

E-mail: sdellafonte@gmail.com. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9396743098041438>.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9514-7202>.

Introdução

Por mais que a etimologia de estética remeta à sensação ou à sensibilidade, o termo abarca “[...] não somente o que chamamos de sensação (conhecimento sensorial de uma qualidade), mas também o que chamamos percepção (conhecimento sensorial de um objeto)” (Gobry, 2007, p. 14). Assim, a estética nomeia um modo próprio de o ser humano se relacionar com a realidade, tendo como base a percepção sensível.³

Interessa-nos indagar o lugar e a contribuição que a tradição marxista tem para as reflexões sobre os fenômenos estéticos, em particular sobre a arte. Reconhecemos o risco de tal proposta. O que se considera uma tradição instituída a partir dos escritos de Marx e Engels constitui-se de muitas tendências que, a partir de contextos históricos próprios e acentos reflexivos diferenciados, têm levado a inspiração de seus fundadores a lugares político-investigativos por eles não desenvolvidos.

Essa consideração pode, em certa medida, fazer naufragar o objetivo proposto neste texto. No entanto, lembramos do evento organizado por Lucien Goldmann, em janeiro de 1968, em Royaumont (França), para se discutir estética, tendo por debatedores o próprio filósofo francês (representante do marxismo de viés estruturalista-genético), Agnes Heller (da Escola lukacsiana) e Theodor W. Adorno (da Teoria Crítica). A animosidade teórica entre essas tendências vinha de longe, fato que criou a expectativa de um debate acalorado sobre as bases do materialismo histórico-dialético para a arte (cf. Lima, 2019; Frederico, 2000).

A certa altura do colóquio, diante da defesa de discípulos do teatrólogo Arrabal em prol da diluição da arte na vida, os três pontos de vista diferentes e aparentemente inconciliáveis foram relativizados, como narra Heller (*apud* Frederico, 2000, p. 300):

Em um minuto mudou toda a cena. Adorno, Goldmann e eu, que representava Lukács, terminamos no mesmo lado da proverbial barricada. Em vez de criticar, começamos a apoiar-nos uns aos outros. Os elementos comuns de nossos critérios repentinamente se tornaram mais importantes que os que nos separavam. A defesa da autonomia da obra de arte implicava a defesa de uma possível unidade de subjetividade e objetividade: a defesa de um juízo estético determinado que não era simplesmente uma questão de gosto pessoal. Implicava assumir que devem existir certas pautas para julgar a qualidade e a importância das obras de arte, que a distinção entre “superior” e “inferior” é válida e que é da máxima importância, inclusive assunto de vida ou morte, apoiar umas obras de arte e rechaçar outras.

³ Considerando que o termo grego *aisthesis* envolve essas duas faculdades e atos, não distinguiremos, neste artigo, sensação de percepção, por mais que haja entre elas distinções (cf. Martins, 2011).

O relato de Heller evidencia que, em meio a divergências entre tais tendências, há alguns pontos comuns no debate. Assim, a despeito de certos argumentos conflitantes, existem posições compartilhadas, como a relação contraditória entre arte e vida, a autonomia da arte, a peculiaridade artística na relação entre objetividade e subjetividade, o julgamento de obras de arte autênticas etc. Sem camuflar ou desmerecer essas divergências, este artigo prioriza algumas dessas interseções.

Nesse exercício arriscado, sugerimos e pontuamos aspectos de um caminho que, a nosso ver, é uma das principais convergências dessa corrente: a defesa de que o desenvolvimento da dimensão estética e o surgimento da arte testemunham um enriquecimento da racionalidade humana, por mais contraditório que seja, considerando seu vínculo com a divisão entre trabalho manual e intelectual.

Para defender essa tese, recorremos, em especial, aos escritos de Karl Marx e Friedrich Engels, assim como aos de alguns eminentes marxistas que se dedicaram à pesquisa na área, em especial Fischer (1983), Lukács (1966a; 1966b; 1991; 2018), Vigotski (1999), Adorno (1982; 2009) e Vázquez (1978; 1999).

Trabalho e a dimensão estética como produto da história

Desde textos mais juvenis até obras de sua maturidade, Marx insiste na caracterização do ser humano a partir do trabalho, atividade vital que o distancia dos demais seres naturais. Nos *Manuscritos* de 1844, ele menciona que os animais produzem só a si mesmos e sob o domínio da necessidade imediata. Por esse aspecto, sua produção é unilateral. Movido pela necessidade de sobrevivência, a atividade vital humana implica uma ação transformadora sobre o mundo natural (Marx, 2004). Desse modo, no e pelo trabalho, o ser humano imprime na natureza seu próprio fim, originando uma nova objetividade – a natureza humanizada – sob a forma de objetos tangíveis, valores, habilidades, conhecimentos, comportamentos etc. Portanto, engendra um mundo de objetivações/produções externas a ele próprio, apesar de dele dependentes.

O trabalho apresenta-se como uma dupla relação: “[...] de um lado, como relação natural, de outro como relação social –, social no sentido de que por ela se entende a cooperação de vários indivíduos, sejam quais forem as condições, o modo e a finalidade” (Marx; Engels, 2007, p. 34). Com isso, não apenas a natureza externa

se modifica pelo trabalho, mas também a própria natureza humana se altera e alcança a condição propriamente humana, isto é, social.

O trabalho instaura a sociabilidade no sentido da inter-relação imediata dos seres humanos entre si e como humanidade em seu conjunto. Isso porque, como explica Duarte (1993), ele movimenta o laço entre objetivação e apropriação como dinâmica fundamental da formação do gênero humano e dos indivíduos. Em uma ação coletiva, os humanos se apropriam da natureza, produzem novas objetivações (tangíveis ou simbólicas), provocando mudanças em si próprios e legando às gerações subsequentes um conjunto de produções que precisarão ser apropriadas para que ingressem na história. Quando se tem acesso a esse legado histórico, o indivíduo tem a chance de torná-lo “órgãos da sua individualidade” (Marx, 2004, p. 108) e de conectar-se com as várias gerações que, pelo trabalho, produziram e aperfeiçoaram essas produções, conferindo-lhes uma significação social.

A constituição de uma relação com a natureza diferenciada da mera adaptação, regida por determinações biológicas, levou milênios. Da-Glória (2018) destaca que, desde o aparecimento de nossos ancestrais há cerca de 7 milhões de anos até o surgimento do *Homo sapiens* há aproximadamente 200 mil anos, a evolução humana envolveu três grandes transições: o surgimento da bipedia e a diminuição dos caninos; o aparecimento das ferramentas de pedras, a expansão do cérebro e a diminuição dental (mudanças atreladas ao surgimento do gênero *Homo* entre 3,5 e 2 milhões de anos) e, por fim, o surgimento do pensamento simbólico.

A partir das evidências disponíveis no século XIX, Engels (1990) indicou, por exemplo, que a conquista de uma postura ereta pelos primatas foi um passo decisivo no qual as mãos foram liberadas do ato de caminhar no chão, assumindo uma função diferenciada dos pés. Por sua vez, como observa Fischer (1983, p. 27):

A experimentação espontânea – o “pensar com as mãos” – que precede todo pensamento como tal, começa a ser gradualmente substituída pela reflexão com um propósito. Essa inversão no processo cerebral é aquilo que chamamos trabalho, ser consciente, fazer consciente, antecipação de resultados pela atividade cerebral. O pensamento não passa de uma forma de experimentação abreviada que se transfere das mãos para o cérebro, de modo que os resultados das experimentações precedentes deixam de ser “memória” e passam a ser “experiência”.

Tanto Marx quanto Engels, como marxistas posteriores (cf. Vigotski, 2001) assinalam que a linguagem e a consciência dependem de um aparato biológico

resultante da evolução da espécie humana, mas seu desenvolvimento remete à relação social constituinte da atividade vital humana e aos processos de significação que essa atividade implica. Nos *Manuscritos*, Marx (2004) apontara a materialidade da linguagem e seu estatuto de condição de possibilidade e meio de externação do pensar. A linguagem aparece como atividade sensível da vida real que, ao ser interiorizada, constitui a consciência subjetiva. Contudo, não apenas isso: essa conquista da linguagem e da consciência carreia o próprio desenvolvimento da sensibilidade humana na medida em que o corpo biológico e, portanto, a captação fisiológica de estímulos do ambiente transmuta-se em social. O campo da significação humana que se constitui com o desenvolvimento da linguagem e da consciência passa a mediar aquilo que é captado pela percepção sensível.

Como produto da evolução natural, a espécie humana (entendida como espécie biológica *Homo sapiens sapiens*) foi provida de um dispositivo sensório-perceptivo aprisionado às necessidades imediatas, inicialmente “devorado pelo objeto” (Vázquez, 1978, p. 87), intimidado pelo poder da natureza, sendo impossível manter com ela uma relação estética. A relação estética com a própria natureza, como digna de ser contemplada em sua riqueza concreto-sensível, não foi dada pelas capacidades naturais; portanto, ela nem sempre existiu; sua origem vincula-se à própria humanização da natureza pelo trabalho.

Por conseguinte, longe de serem inatas, as faculdades humanas sensíveis são produzidas e desenvolvidas no processo histórico: “A formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui” (Marx, 2004, p. 110). A natureza das objetivações humanas criadas demanda, no dizer de Marx (2004), uma força humana correspondente a fim de serem apropriadas. Dito de outra maneira, as características da produção humana determinam modos peculiares de sua fruição de tal forma que “Ao olho um objeto se torna diferente do que ao ouvido, e o objeto do olho é um outro que o do ouvido” (Marx, 2004, p. 110).

Os sentidos e sentimentos humanizam-se à medida que se produzem objetivações humanas e estas são apropriadas em meio a relações sociais: “O olho se tornou olho humano, da mesma forma como o seu objeto se tornou um objeto social, humano, proveniente do homem para o homem” (Marx, 2004, p. 109).

Como relação peculiar do ser humano com a natureza, mais precisamente, momento inicial da elaboração subjetiva da realidade, a faculdade senso-perceptiva é

mobilizada pelo trabalho, assim como se modifica pela produção resultante do trabalho.

Tendo em vista diversas necessidades, o ser humano construiu instrumentos e ferramentas e lhes atribuiu funções diversas.⁴ Nesses instrumentos, o ser humano prolongou sua mão, ou seja, seu domínio sobre a matéria e suas qualidades naturais: “Por sua vez, cada novo instrumento contribuiu para que a própria mão do homem se tornasse mais fina, mais flexível e dócil à consciência; em poucas palavras, mais humana” (Vázquez, 1978, p. 74). Portanto, “a mão não é apenas um órgão de trabalho, é também produto dele” (Engels, 1990, p. 21).

O aperfeiçoamento lento, milenar e acidentado dessa produção material norteou-se pela avaliação do objeto fabricado em virtude do cumprimento de seu propósito (vinculado à caça, à pesca e à defesa). Desse modo, julgou-se a perfeição formal do instrumento de acordo com sua finalidade ou função. Entretanto, segundo Almeida (1960, p. 12), no paleolítico inferior (entre 500 e 50 mil anos a.C.), na produção de lascas e bifaces, “já se relevava alguma coisa a que podemos chamar sentido estético das formas e proporções”. A cópia de instrumentos pôs em atenção não só a repetição do objeto, mas também seu acabamento. A certa altura, emergiu a preocupação com o talhe e o retoque, com contornos definidos e regulares, com a intenção visível de elegância e simetria dessas ferramentas.

Assim, movida inicialmente pelo ajuste e aperfeiçoamento do instrumento, a técnica de retoque do sílex também foi atravessada pelo agrado de sentir o prazer das mãos no domínio da matéria, fato que extrapolava, de modo muito embrionário e nebuloso, o sentido prático-utilitário. Essa conquista colocou as bases, no Paleolítico, para o surgimento da arte.

A arte e seu vir a ser

Algumas reflexões marxistas clássicas acerca da origem da arte situam-se na geração que testemunhou as descobertas de pinturas paleolíticas em grutas do nordeste da Espanha ao sudoeste francês, entre as décadas de 1880 a 1940. Souza

⁴ Segundo Tattersall (2010), a habilidade de fazer ferramentas complexas, característica de hominídeos modernos, tem estados precursores muito simples, há cerca de 2,5 milhões de anos, com os australopitecos. Ao longo de quase um milhão de anos após o aparecimento desses utensílios, o seu incremento tecnológico foi raro e esporádico. Com o aparecimento do *Homo Sapiens*, houve a fabricação de ferramentas complexas, “[...] tratadas com sensibilidade requintada às suas propriedades particulares” (Tattersall, 2024, s.p.). Além disso, o ritmo de inovação passou a ser mais constante e intenso.

(2022, p. 153) afirma que essas descobertas magnetizaram parte significativa do debate em torno das artes visuais no segundo pós-guerra, assim como propiciaram a vários marxistas do período “[...] retomar as ideias de Marx e Engels sobre o comunismo primitivo e os efeitos de sua dissolução, deslocando, assim, o eixo das discussões estéticas para a função social da arte [...]”.

Segundo Frattini (2023), os avanços das investigações atuais em matéria de descobertas de novos sítios, novos achados e de desenvolvimento de técnicas e métodos de datação têm trazido para o debate novas reflexões sobre a arte pré-histórica. Essas pesquisas têm mostrado o quanto aberta é a questão da origem da arte, fato que leva a autora a entender “[...] a Arte Paleolítica como um processo, não um produto” (Frattini, 2023, p. 134).

Diante da dificuldade de abordar o surgimento da arte e, portanto, a própria divisão entre formação pré-artística e a artística, ainda hoje poderíamos repetir o reconhecimento de Lukács (1966a, p. 265): “[...] não sabemos praticamente nada da origem histórica real da arte”.

Então, mesmo datadas de um momento específico da pesquisa arqueológica, as reflexões de eminentes marxistas do século XX sobre o assunto parecem válidas, principalmente no sentido de compreender a arte pré-histórica como um processo, e não um produto, como sugere Frattini (2023).

Ao discutir algumas teorias sobre a origem da arte, Adorno (1982) critica os esforços que se valem de um conceito de origem fora de todo elemento temporal.⁵ Ao desdobrar esse argumento, o autor sinaliza o quanto difusas são as antigas manifestações artísticas, o que torna difícil delimitar o que nelas são propriamente arte ou não. Nesse sentido, Adorno (1982) insiste em caracterizar o surgimento da arte como um movimento, um conjunto de dinâmicas históricas que estão longe de se encerrar em seu instante inicial, tão difícil de precisar. Assim, “[...] o caráter da arte, o de ela ser produto de devir, proíbe que a mesma se reduza historicamente à sua origem pré ou proto-histórica” (Adorno, 1982, p. 357).

O surgimento da arte compõe um momento do tornar-se humano e um capítulo (ou, na verdade, vários capítulos) do desenvolvimento histórico da percepção

⁵ Adorno (1982) endereça prioritariamente sua crítica à concepção heideggeriana que discute a origem da obra de arte considerando a primazia do ontológico sobre o ôntico e, portanto, subtraindo-a de ser objeto da pesquisa histórica. Porém, Souza (2022) identifica aí uma contraposição a Lukács que faz uma abordagem ontológica da arte.

sensível, tanto em seu refinamento como em sua diferenciação. Portanto, “Os desenhos das cavernas são etapas de um processo e de nenhum modo um estádio primeiro [...]” (Adorno, 1982, p. 362).

Dessa maneira, delineia-se a proposta de discutir a origem da arte como processo paulatino, difuso e contraditório do desenvolvimento estético na direção de sua autonomia e complexificação. Nas palavras de Vázquez (1999, p. 89): “A relação estética se constitui propriamente em um processo histórico de autonomização do estético em geral e do artístico em particular [...]”.

Nesse processo, há que se considerar que as produções milenares primevas, que hoje identificamos como artísticas, mostravam-se distintas e, ao mesmo tempo, indistintas em relação às outras objetivações sociais que lhes eram contemporâneas. Isso significa que elas se encontravam amalgamadas com práticas sociais específicas, por mais que contivessem o prenúncio de sua autonomia, de sua distinção.

A arte e sua utilidade complexa

Mais do que identificar um ponto zero do surgimento da arte, cabe aceitar a sugestão de Vázquez (1999) de situar essas primeiras produções, que hoje chamamos artísticas, como testemunhas de um percurso remoto e extenso no qual a produção humana se desloca da ênfase da função para a forma, do meio para o fim ou da utilidade prática para a função estética.

Os vestígios da arte residem no comportamento no qual uma objetividade se desembaraça de modo tênué do que, em tese, seria sua utilidade imediata e ganha traços decorativos, estilizados, que, sem abandonar sua função precípua, também agrada aos olhos e ao tato, como testemunho de perícia e maestria.

Essa consideração leva a controvérsias. Uma delas diz respeito à relação entre a arte e a magia. Segundo Lukács (1966a), a arte tem um tronco comum que a liga à magia e à religião. Considerando seus parcos conhecimentos do mundo, o ser humano se vale da racionalidade mágico-religiosa no intuito de dominar as forças da natureza: “Ora, a magia é laboratório e a principal fonte pré-histórica da arte. Isso se explica pelo imenso papel da imitação nas práticas ritualísticas que compõem a cultura” (Lukács, 1966b, p. 321).

Também para Fischer (1983, p. 19), a arte nasce revestida de práticas mágicas: “[...] a arte em sua origem foi magia, foi um auxílio mágico à dominação de um mundo real inexplorado”. Dessa forma,

A função decisiva da arte nos seus primórdios foi, inequivocamente, a de conferir poder: poder sobre a natureza, poder sobre os inimigos, poder sobre o parceiro de relações sexuais, poder sobre a realidade, poder exercido no sentido de um fortalecimento da coletividade humana. Nos alvares da humanidade, a arte pouco tinha a ver com a “beleza” e nada tinha a ver com a contemplação estética, com o desfrute estético: era um instrumento mágico, uma arma da coletividade humana em sua luta pela sobrevivência (Fischer, 1983, p. 45).

Por seu turno, Vázquez (1978, p. 78) pondera essa perspectiva e alega que houve uma transição da produção humana do útil ao estético e novamente a um novo útil. A relativa autonomização do estético-artístico em relação ao prático-utilitário permitiu sua posterior submissão à magia. Vázquez (1978) defende que a arte se entrelaçou com a magia no meio de um caminho de milênios de desenvolvimento do trabalho humano de superação de interesses estritamente utilitários dos objetos:

[...] a magia não engendra a arte, mas [...] se serve dela, e [...], ademais, a função mágico-utilitária, longe de excluir a natureza estética específica da arte, a pressupõe. A magia pôde servir-se da arte porque o homem, graças ao trabalho, já havia criado as condições necessárias para superar o marco estreitamente prático do objeto útil e fazer emergir, primeiro o objeto belo e, mais tarde, o objeto fundamental e primariamente belo (Vázquez, 1978, p. 82).

Outra controvérsia refere-se à relação entre arte e trabalho. Coloca-se em debate em que medida a arte pode ser considerada ou não trabalho. As respostas são dadas tendo em vista como se interpreta o que é o trabalho e se explica o afastamento da arte relativamente à necessidade utilitária.

Existe a tendência de se considerar que a arte está sendo descrita como um trabalho específico, com determinações próprias, que responde a necessidades humanas complexas e desenvolvidas, não materiais. Nesse sentido, Fischer (1983, p. 21) afirma: “A arte é quase tão antiga como o homem. É uma forma de trabalho, e o trabalho é uma atividade característica do homem”.

Para outros grupos marxistas, o afastamento do utilitário-imediato característico da arte é um afastamento do próprio trabalho (por mais que nunca deixe de tê-lo como modelo de práxis social). As reflexões lukacsianas seguem esse

caminho. O pensador húngaro caracteriza o trabalho como metabolismo homem-natureza a partir da antecipação mental do objetivo, ou seja, do que ele chama de “pôr teleológico primário”. No momento originário, o trabalho é um processo mediador entre a natureza e o ser humano, isto é, a atividade humana transforma objetos naturais em valores de uso. Isso faz do trabalho o modelo ou a protoforma de toda práxis social (Lukács, 1966a). Existiria, assim, uma precisa distinção entre arte e trabalho: “[...] sua linha divisória é exatamente o ponto onde termina a necessidade utilitária imediata do trabalho e se inicia o processo estético que, por sua vez, não tem utilidade imediata, mas mediata” (Santos, 2017, p. 352). Nesse caso, a práxis artística envolve o afastamento da atividade do trabalho, sem nunca deixar de tê-lo como modelo original.

A posição de Vázquez (1978) em relação ao tema expressa, de modo exemplar, essa divergência. O autor considera que arte e trabalho se assemelham, pois são atividades criadoras por meio das quais o ser humano produz objetos que o expressam. No rastro de Lukács, ele considera que o trabalho satisfaz, de modo predominante, uma utilidade material, física e imediata, enquanto a arte responde, de maneira enfática, uma utilidade espiritual, entendida como “[...] a necessidade geral que o homem sente de humanizar tudo quanto toca, de afirmar sua essência e de se reconhecer no mundo objetivo criado por ele” (Vázquez, 1978, p. 70).

Contudo, Vázquez (1978, p. 102, grifo nosso) chega a afirmar: “[...] a arte como trabalho superior é uma manifestação da atividade prática do homem, graças à qual este se expressa e se afirma no mundo objetivo como ser social, livre e criador”. Ou ainda: “A assimilação estética da realidade alcança sua plenitude **na arte como trabalho humano superior**, que tende a satisfazer a necessidade interna do artista de objetivar-se, de expressar-se, de explicitar suas forças essenciais num objeto concreto-sensível” (Vázquez, 1978, p. 95-96, grifo nosso).

Por mais que se entenda o argumento de Lukács e Vázquez ao detalhar a forma originária da atividade vital humana e sua complexificação a partir de outras finalidades históricas que o ser humano se pôs, parece-nos que caracterizar o trabalho apenas como relação do ser humano com a natureza para suprir necessidades físicas imediatas não faz jus a algumas reflexões marxianas (Della Fonte, 2020a). Ademais, acaba por legitimar, em parte e sob certos aspectos, compreensões problemáticas, presentes no campo teórico contemporâneo, que têm advogado a perda da centralidade do trabalho. Certos estudiosos asseveraram que o trabalho, em Marx, é

baseado na racionalidade instrumental voltado para o aumento das forças produtivas. Limitado à esfera técnica e econômica (entendida no âmbito material-produtivo), o trabalho se reduziria ao metabolismo entre homem e natureza, sem conseguir abarcar a interação entre os sujeitos. Assim, mudanças sociais se passariam pela subscrição da tese do fim da sociedade do trabalho e do abandono do paradigma da produção, como alega Habermas (2000).

Outro debate decorrente da relação entre trabalho e arte desemboca em uma defesa mais consensual entre marxistas: o vir a ser da arte vincula-se à divisão social do trabalho. Pesquisas arqueológicas (cf. Childe, 1981; Tattersall, 2024) têm indicado que os “primeiros artistas” tinham um lugar social de relevância e um nível de maestria que possivelmente os levou a serem dispensados de tarefas como a caça. Dessa maneira, por sua tarefa espiritual e especializada, tinham que “[...] se retirar das atividades de subsistência da comunidade (como caçar e pescar) para se dedicar integralmente à elaboração da peça” (Frattini, 2023, p. 125-126).

Lembremos que, para Marx e Engels (2007), com a constituição de classes sociais, efetiva-se a divisão do trabalho intelectual e manual, e segmentos da classe dominante, liberados da inserção direta na produção dos meios de sobrevivência, assumem a tarefa de aperfeiçoar o pensar e suas formas de expressão. Isso possibilitou que as formas de consciência alcançassem níveis complexos de elaboração, por mais que essa “emancipação” abrisse uma brecha para que se criasse a ilusão de sua onipotência diante das condições de vida.

No corpo dessa reflexão, tem-se considerado o vínculo do desenvolvimento estético e o surgimento da arte com a divisão social do trabalho, ou seja, com a configuração histórica da sociedade de classes. Para Adorno (1982), cada passo rumo à constituição da autonomia da arte tem ratificado a posição de um humano cindido em seu pensar e sentir pela divisão do trabalho. Assim, “Implicitamente, a obra de arte exige a divisão do trabalho e o indivíduo funciona aí de antemão segundo esta divisão do trabalho” (Adorno, 1982, p. 190). Por sua vez, Lukács (1966a) observa que o refinamento da sensibilidade foi possível pela conjugação da divisão social do trabalho com o advento do ócio e com o avanço técnico do trabalho.

O desenvolvimento estético e a origem da arte atestam patamares elevados e complexos de expressão e conhecimento não apesar da instituição da desigualdade, mas em decorrência dela. Essa contradição acaba por entranhar-se no devir da arte.

Não por acaso a conquista da autonomia da Estética como disciplina filosófica no século XVIII relaciona-se ao alcance de emancipação de seu objeto privilegiado. Mais precisamente, o advento da Estética pressupôs a autonomia da arte, e isso só pôde ocorrer com a avançada divisão social do trabalho provocada pelo capitalismo.

Tendo o Renascimento como marco, observa Jimenez (1999), a arte passou a ser vista como criação autônoma, desvinculando-se das corporações de ofícios, do artesanato e de outras tarefas meramente técnicas, imitativas e utilitárias. Essa autonomia também envolveu sua libertação de coerções e valores religiosos e sua diferenciação diante da ciência e da moral. Portanto, nesse contexto, a autonomia da arte carreia e atualiza sua contradição originária, pois, se algumas amarras mais tradicionais foram rompidas, essa emancipação só pôde ocorrer com o advento do capitalismo, ou seja, de um viver que a ameaça constantemente a uma nova submissão histórica: os interesses do mercado.

Assim, o contexto que impulsiona a autonomia da arte é o mesmo que a intimida, pois “[...] a produção capitalista é hostil a certos setores da produção intelectual, como a arte e a poesia etc.” (Marx, 2012, p. 150). A penetração da lógica do valor no campo artístico submete-o ao utilitarismo, transformando o trabalho artístico em assalariado e a arte, em mercadoria (Marx, 2012b).

Arte e a ampliação da racionalidade

A depender de como se concebe a arte, sua origem ganha interpretações diversas. É comum caracterizá-la como uma produção não conceitual, em contraponto ao trabalho científico e ao filosófico que são conceituais: a arte trabalha com imagens e figurações, enquanto a ciência e a filosofia, com conceitos. Por mais que se valha de um universo de ideias e concepções, a objetivação final do trabalho do artista materializa-se em uma produção eminentemente sensível.

Seria a arte uma fuga da razão? Estaria a arte em um lugar pré-racional ou irracional? Seria a produção artística uma suposta remissão a uma experiência espontânea e liberta do pensar? Se dissermos sim a essas indagações, a origem da arte se mostraria como uma descontinuidade da ascensão da razão humana na compreensão do mundo, uma espécie de resíduo irracional ou regresso ao âmbito percepto-sensível.

De fato, tendo como base seu aparato percepto-sensível e movido pelo trabalho, o ser humano perscrutou a natureza, identificando seus traços e qualidades, o vínculo de suas determinações objetivas para nela atuar. Esse esforço da consciência envolve uma série de operações mentais e resulta em uma inteligibilidade superior para além daquela que a sensibilidade imediata de natureza meramente biológica nos oferecia. Assim, o pensar representa esse esforço de indagar o objeto dado sensorialmente, mas para além da imediatidate sensorial. Por esse motivo, o pensamento se constitui de conceitos e raciocínios abstratos, superando formas inteligentes mais motoras ou empíricas, presentes, inclusive, em várias espécies animais.

Entretanto, como mencionado, o aparecimento da relação estética revela um nível complexo de relação do ser humano com o mundo, uma transmutação de suas capacidades e faculdades naturais em sociais. Nesse sentido, o objeto estético humano constitui um universo amplo de produções, como artesanatos, artefatos técnicos e industriais, práticas corporais entre outras. Contudo, a Arte possui um lugar de destaque nesse conjunto, consistindo na manifestação mais complexa da cultura estética (Vázquez, 1978; 1999). Ela é uma realidade própria e autônoma, desvinculada de interesses utilitários imediatos que, como destacam tendências marxistas, efetiva sínteses dialéticas entre sujeito e objeto, todo e parte, singular e universal, identidade e não identidade, conceitual e não conceitual.

Essa afirmação geral assumiu caminhos argumentativos distintos no marxismo. Ilustramos três constructos que, por trajetos diversos, legitimam a elevada elaboração constituinte da arte. Em Lukács, por exemplo, temos a indicação de que formas superiores de objetivação, como a ciência e a arte, partem de um solo comum de atividades e relações humanas. No entanto, essas objetivações possuem uma independência relativa que lhes possibilita uma existência qualitativamente distinta. Para o filósofo húngaro, apesar de refletirem a mesma realidade efetiva, as formas de conhecimento humano são variadas: cada qual possui métodos diferentes e objetivações específicas. Em contraste com a ciência centrada nas propriedades e qualidades objetivas (que existem independentemente que delas se tenha ou não conhecimento), a arte representa, para Lukács (1966a), uma apreensão sensível do mundo cujo reflexo é eminentemente antropomorfizador. Qualquer objeto que ela tome (mesmo aqueles do mundo natural) é abordado de acordo com sua significação

humana: “Num quadro ou num poema não entra, por exemplo a árvore em si, precisamente a árvore que o botânico trata de apreender, mas uma árvore humanizada, isto é, uma árvore que testemunha a presença do humano” (Vázquez, 1978, p. 33).

Na obra de arte, portanto, a subjetividade humana ganha natureza objetiva e nela se fixa de modo intensificado. Ademais, também ao contrário da ciência e da filosofia, a arte não pode separar a essência do fenômeno, pois é de sua natureza a imediatez sensível. Portanto, as múltiplas determinações da realidade condensam-se, na arte, em uma produção concreto-sensível. Isso porque, na arte, “a essência se dissolve completamente no fenômeno” (Lukács, 2018, p. 204).

Para Lukács (2018), é por sua forma fenomênica, fugidia, que a obra de arte nos apresenta uma essência imersa na imediatidate objetiva. A arte empresta uma evidência imediata à essência, sem separá-la da forma fenomênica. Assim, os fenômenos: “[...] precisamente mediante sua intensificação sensível em todos seus momentos de movimento e de imobilidade, permitem sempre que se perceba a essencialidade imanente ao fenômeno” (Lukács, 2018, p. 205).

Lukács (2018, p. 260) reage ao “marxismo vulgar” que identifica mecanicamente a gênese social da arte com sua essência. A obra de arte é, para ele, “uma individualidade própria, especial, unitária, rica, desde a concepção fundamental até os detalhes estilísticos” (Lukács, 2018, p. 181). No entanto, o que a obra de arte abre, como realidade autônoma, vai além da expressão de uma subjetividade particular imediata e de seu “mundo solipsístico” (Lukács, 2018, p. 182). Ela opera uma síntese entre a universalidade social e a singularidade por meio da particularidade, “a forma específica de generalização do mundo fenomênico imediato” (Lukács, 2018, p. 205).

Assim, a partir de manifestações individuais, o reflexo artístico funde a singularidade dessa manifestação à universalidade de sua significação social. Como forma de conhecimento da realidade, a verdade da arte, na visão lukacsiana, “surge no e pelo particular” (Vázquez, 1978, p. 28).

Na visão lukacsiana, essa generalização operada pela arte (sua particularidade ou tipicidade) eleva a experiência humana a um patamar de profundidade e compreensividade que não ocorre na vida cotidiana. Ao apropriarem-se da arte, os humanos “[...] revivem e reconhecem, com emoção, a si mesmos, aos seus destinos

típicos, à sua direção [...]” (Lukács, 2018, p. 216). Nesse processo, o que é vivido pela humanidade em seu conjunto e materializado, de modo intenso, na obra de arte, é colocado em contato com a formação do indivíduo, mais precisamente, o indivíduo supera sua singularidade ao entrar em contato com o gênero humano:

Ele experimenta realidades que, de outro modo, na plenitude oferecida pela época, ser-lhe-iam inacessíveis; suas concepções sobre o homem, sobre suas possibilidades reais positivas ou negativas, ampliam-se em proporções inesperadas; mundos que lhe são distantes no espaço e no tempo, na história e nas relações de classe, revelam-se-lhe na dialética interna daquelas forças cujo jogo exterior oferece-lhe a experiência de algo que lhe é bastante estranho, mas que ao mesmo tempo pode ser posto em relação com a sua própria vida pessoal, com a sua própria intimidade (Lukács, 2018, p. 264).

Há, assim, uma dinâmica peculiar de enriquecimento da experiência humana: se, por um lado, a arte nasce da vida cotidiana, por outro, dela se desprende para, por fim, a ela retornar: “Após a fruição estética, o homem mobilizado pela arte volta a defrontar-se com a fragmentação do cotidiano. Mas agora, acredita Lukács, esse homem enriquecido pela experiência que o colocou em contato com o gênero passará a ver o mundo com outros olhos” (Frederico, 2000, p. 305).

Para Lukács (2018, p. 268-269), essa autoconsciência representa a

[...] ampliação intensiva e extensiva, no alargamento e no aprofundamento da consciência, do saber consciente sobre a natureza, a sociedade e os homens. [...] significa uma relação mais rica e mais profunda de um mundo externo concebido com riqueza e profundidade, ao homem enquanto membro da sociedade, da classe, da nação, enquanto microcosmo autoconsciente no macrocosmo do desenvolvimento da humanidade.

Sob a ótica da psicologia histórico-cultural, Vigotski (1999, p. 10) salienta que “todas as ideologias têm uma raiz comum: a psicologia de dada época”. Esse autor defende que compreender a arte como uma das formas ideológicas implica considerar o desenvolvimento social, mas sem nunca a reduzir a um reflexo mecânico. A relação da arte com a sociedade é mediada e complexa.

Para Vigotski (1999, p. 3), a arte é uma “técnica social do sentimento”, mais precisamente, a objetivação de um sentimento social. Assim,

A arte é o social em nós, e o seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isto não significa, de maneira nenhuma, que suas raízes e essência sejam individuais. [...] O social existe até onde há apenas um homem e as suas emoções. [...] A refundição das emoções fora de nós realiza-se por força de um sentimento social que foi objetivado, levado para fora de nós, materializado e fixado nos objetos externos da arte, que se tornaram instrumento da sociedade (Vigotski, 1999, p. 315).

Conforme Vigotski, esse social em nós materializa-se por meio do vínculo entre o material e a forma. O material refere-se a tudo do qual o artista se vale (relações do dia a dia, casos, acontecimentos, personalidades etc.), enquanto a forma diz respeito ao processo de organizar essa matéria de acordo com os parâmetros estéticos imanentes às várias manifestações artísticas. Quando o conteúdo ganha uma configuração estética, a realidade ordinária se eleva e, desse modo, constitui-se outra realidade: “[...] a forma aqui se manifesta como um princípio ativo de elaboração e superação do material em suas qualidades mais triviais e elementares” (Vigotski, 1999, p. 177). Como o conteúdo remete à experiência cotidiana do mundo, para o estudioso russo, ele resiste a dizer o que quer. Por conseguinte, seu encontro com a forma artística é de conflito:

Parece que chegamos à conclusão de que na obra de arte há sempre certa contradição subjacente, certa incompatibilidade interna entre material e forma, de que o autor escolhe como que de propósito um material difícil e resistente, desse que resiste com suas propriedades a todos os empenhos do autor no sentido de dizer o que quer... E aquele aspecto formal de que o autor reveste esse material não se destina a desvelar as propriedades contidas no próprio material... mas justamente ao contrário: destina-se a superar essas propriedades, a fazer o horrendo falar a linguagem do leve alento, o sedimento da vida em um ressoar sem fim como o vento frio da primavera (Vigotski, 1999, p. 199).

Nesse sentido, a arte opera uma mutação da vida comum da qual ela se vale; ela é dependente e, ao mesmo tempo, autônoma desse viver corriqueiro porque elevada a uma condição de maior elaboração: “A arte está para a vida como o vinho para a uva – disse um pensador, e estava coberto de razão, ao indicar assim que a arte recolhe da vida o seu material, mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material” (Vigotski, 1999, p. 308).

A superação do material pela forma faz da obra de arte uma síntese que desloca o sentimento do plano individual para o social, como uma vivência compartilhada. Barroco e Superti (2014) explicam que, sob esse aspecto, na

compreensão vigotskiana, a arte é um instrumento cultural mediador entre o indivíduo e o gênero humano: ela cristaliza sentimentos engendrados na história humana como uma experiência social. Por sua vez, acessar as várias obras de arte em sua complexidade instaura a possibilidade de viver o sentimento social como pessoal. Portanto, a produção artística permite a socialização de determinado sentimento como vivência comum; apropriar-se dela impacta a organização psíquica do indivíduo na medida em que a torna mais elaborada.

Porque a arte não é o mero prolongamento da vida, ela suscita o encontro de emoções sociais experimentadas individualmente. Esse choque tem o potencial de provocar, segundo Barroco e Superti (2014, p. 27), “um salto qualitativo, uma nova organização psicológica, tornando as emoções mais complexas e conscientes e, assim, as transformaria em sentimento, trazendo, no mesmo movimento, alteração da própria estrutura da consciência”.

Em especial, em sua *Teoria Estética*, Adorno (1982) considera a tensão entre autonomia e determinação da obra de arte. Os produtos da indústria cultural são a apologia da sociedade capitalista, completamente integrada à lógica social; portam, destarte, a lógica da identidade na medida em que, como mercadorias, são regidas pelo valor, pela equivalência de todos os produtos. Em contraste, a obra artística autêntica possui uma relação mediata com a sociedade na qual foi produzida:

Como forma particular imprimida a uma matéria específica, essa relação não é mera extensão ou expressão imediata das condições sociais que permitem engendrá-la. Como momento particular e, portanto, qualitativamente diferenciado do todo, ela não fica reduzida a reafirmá-lo no que tem de mais geral, mas é sua negação. Mas não é negação formal, externa, e sim negação plena de conteúdo social (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 20).

Adorno (2009) observa que o capitalismo se organiza como sistema, uma totalidade que se impõe sobre as determinações qualitativas, particulares. Porque se estrutura pela troca de mercadorias, na visão adorniana, esse mundo como identidade total reprime o não idêntico, não tolera o que não seja ele mesmo, sua própria reprodução. Afinal, o princípio da troca faz do trabalho uma abstração, considerando apenas o seu tempo médio. Assim, “[...] a troca de equivalentes consistiu desde sempre em trocar em seu nome desiguais, e em se apropriar da mais valia do trabalho” (Adorno, 2009, p. 128).

Contra a lógica do valor que homogeneíza os produtos e trabalhos, a superação do capital representa o rompimento dessa estrutura, fato que inauguraría a reconciliação social por meio de uma síntese não totalizante, capaz de conservar a heterogeneidade. A inspiração adorniana ancora-se na consideração de que, no reino da liberdade, entre a capacidade de produção e o consumo, passam a ser consideradas as necessidades dos indivíduos singulares. Nesse momento, o todo social não nivelá, mas libera as espontaneidades e as qualidades individuais (Marx, 2012b). Nesse nível superior de sociabilidade, as individualidades podem manifestar sua existência multifacetada.

Para Adorno (1982), a promessa dessa transformação social deixa seus vestígios prenunciados: a obra de arte autêntica é um deles. Na visão do frankfurtiano, é característica da arte constituir-se como uma totalidade estética mediada pela não identidade, ou seja, que se constrói pela mediação das determinações particulares e vice-versa. Há, então, uma reciprocidade entre o todo e as partes que faz da síntese estética um estado de não dominação. Schaefer (2012, p. 93-94) explica essa imanência artística:

A obra de arte apresenta uma lógica interna, uma racionalidade que une todos os elementos da obra, tais como linhas, cores, figurações, intenções, temas e subtemas etc. Essa logicidade, essa racionalidade [...] refere-se à singularidade de cada obra. Não é, portanto, o resultado de uma abstração da pluralidade. [...] Não, a obra de arte é uma unidade singular.

A arte resguarda o não idêntico em sua totalidade, justamente o que a sociedade administrada não pode suportar. Assim, ela não se integra à lógica social e cumpre essa função de um modo próprio. Como “linguagem não conceptual” (Adorno, 1982, p. 95), “com um gesto sem palavras” (Adorno, 1982, p. 266), “a arte aspira a fazer falar o silêncio” (Adorno, 1982, 1982, p. 95). Entretanto, isso não significa que ela esteja no plano do irracional, pois “Embora as obras de arte não sejam conceptuais nem formulem juízos, são lógicas” (Adorno, 1982, 1982, p. 157).

O que a arte “fala”? Para o filósofo, algo de objetivo. Em um sistema de dominação, o que se pode trazer de mais inefável para o plano do conhecimento é o sofrimento humano: “[...] sofrimento é objetividade que pesa sobre o sujeito; aquilo que ele experimenta como seu elemento mais subjetivo [...]” (Adorno, 2009, p. 24).

Adorno (2009) afirma que dar voz ao sofrimento é condição de verdade do conhecimento.

Nesse sentido, as obras de arte são um fato social, “enquanto produto do trabalho social do espírito” (Adorno, 1982, p. 253), valem-se da vida empírica, mas a ela se contrapõem:

Mas precisamente enquanto artefactos, produtos do trabalho social, comunicam igualmente com a empiria, que renegam, e da qual tiram o seu conteúdo. A arte nega as determinações categorialmente impressas na empiria e, no entanto, encerra na sua própria substância um ente empírico. Embora se oponha à empiria através do momento da forma – e a mediação da forma e do conteúdo não deve conceber-se sem a sua distinção – importa, porém, em certa medida e geralmente, buscar a mediação no facto de a forma estética ser conteúdo sedimentado (Adorno, 1982, p. 15).

Essa relação complexa com a sociedade faz a obra de arte instituir uma relação peculiar entre aparência e essência. Assim, a verdade da arte, para Adorno (1982, p. 203), é “aparência do que é sem aparência”. Na obra de arte, abrem-se a crítica do mundo sistêmico (sua irracionalidade e sua barbárie) e o prenúncio de sua superação.

Disso decorre que “A experiência da arte enquanto experiência da sua verdade ou inverdade é mais do que uma vivência subjectiva: é a irrupção da objectividade na consciência subjectiva” (Adorno, 1982, p. 274). Portanto, para Adorno, a experiência estética tem sua potência na expressão e na cognição. Como tal, participa de um esforço gnosiológico, compartilhado com conhecimentos conceituais, de “dizer o que não pode ser dito” (Adorno, 2009, p. 16), mas precisa ser dito.

O comportamento estético como experiência eminentemente sensível promove o estremecimento da consciência em sua atividade conceitual, pois “[...] une o Eros e o conhecimento” (Adorno, 1982, p. 364), sensibilidade e pensamento. Ao ser tocada pelo seu outro em nível elaborado, a consciência estremece e avança, pois vive a contradição entre pensar e sentir em um plano de complexificação da racionalidade humana.

Como observa Duarte (2008, p. 130),

Aqui encontramos a ideia – típica da *Teoria estética* – de que a não-exterioridade entre o que é dito e a forma como é dito é uma maneira de atingir um nível muito mais elevado de compreensão da realidade presente, sendo também uma forma de resistir às pressões ideológicas do sistema dominante.

Considerações finais

Ao pontuarmos caminhos para explorar os aportes marxistas para o campo filosófico da Estética, tratamos suas contribuições como orgânicas ao corpo teórico geral dessa tradição, assim como o são as controvérsias e polêmicas existentes nessa ampla corrente teórica.

O resultado que ora se apresenta é embrionário. Por essa razão, é fácil constatar a ausência do tratamento de conceitos como mimeses, catarse, belo natural, entre outros. Ainda que lacunar, foi-nos possível sugerir alguns eixos incontornáveis do debate marxista sobre a estética e a arte.

O desenvolvimento da dimensão estética é um aspecto intrínseco à humanização, uma aparição decorrente do trabalho, de sua complexificação e da ampliação das necessidades humanas. Vincula-se ao processo milenar, difuso, muitas vezes, acidental relacionado à fabricação de instrumentos, inicialmente produzido e julgado por sua utilidade material, prática, mas posteriormente, atravessado por uma “utilidade espiritual” (Vázquez, 1978 p. 76). Mesmo que amalgamado com outras funções, prenuncia uma “superfluidade no mundo empírico” (Adorno, 1982, p. 123) que se reporta à capacidade humana criadora, expressiva e de maestria.

Esse não se submeter a uma utilidade imediata não descola o objeto ou a experiência estética do âmbito da necessidade; afinal,

[...] o estético satisfaz, tal como o útil, uma necessidade humana, a saber, uma necessidade humana de objetivação, expressão e comunicação. Neste sentido, [...] o objeto estético tem também uma utilidade – humana, universal – que não se identifica com sua utilidade em sentido estreito e material (Vázquez, 1978, p. 101).

O surgimento da arte representa um capítulo relevante do amplo, diverso e longo movimento de autonomia do estético em sua diferenciação e refinamento. Pode-se dizer que a Arte constitui a manifestação mais complexa da cultura estética. Ela é um produto social e, como tal, orgânica às condições materiais de existência.

Os estudos arqueológicos têm sugerido que o desenvolvimento estético e a gênese da arte ocorrem no deslocamento da mera diferenciação de tarefas para a divisão social do trabalho. Como manifestação elevada do que podemos considerar cultura estética, a arte traz em seu bojo essa contradição na medida em que seu

incremento e sua condição de possibilidade têm residido na configuração da sociedade de classes.

Esse cenário nos permite compreender como o auge da emancipação da arte se deu a partir do capitalismo, modo de produção da vida que empobrece a experiência estética e instrumentaliza o trabalho artístico. Por sua vez, essa hostilidade do capital com relação à arte está longe de ser simplória, porque, ao mesmo tempo que lhe fere em sua essência, possibilita, por exemplo, o aparecimento da literatura mundial, que supera a unilateralidade e estreiteza nacional e afirma a literatura como patrimônio humano comum (Marx; Engels, 1998).

A afirmação da determinação social da arte convive, na tradição marxista, com a caracterização da imanência da experiência artística. Para sermos mais precisos, a autodeterminação da arte não se separa de suas determinações sociais. Isso porque o social não é apenas o externo, o extra artístico, ele ganha lugar na imanência da obra.

A arte brota da vida, mas não como sua continuidade simples, nem mesmo como extensão direta das intenções do artista. O trabalho artístico “recria” o real em uma objetividade própria, concreto-sensível, plasmada em uma empiricidade não empírica, não separando a essência de sua imediatidate fenomênica.

Ao explicar a produção da objetividade artística e sua imanência, o debate sobre forma e conteúdo torna-se relevante e também polêmico entre marxistas. A isso se atrelam controvérsias relativas à qualificação da obra de arte autêntica, contraposta às formas artísticas deterioradas, a seus potenciais efeitos e a seu vínculo gnosiológico com a verdade.

Sabe-se, por exemplo, que, da inclinação marxiana para a defesa de uma literatura realista, emergiram profundas polêmicas na tradição marxista em torno da crítica literária de viés realista. A defesa intransigente do realismo e a crítica à arte moderna (Lukács, 1991); a crítica ao realismo, com uma tentativa de ampliar sua concepção (Konder, 2005; Coutinho, 1991, 2005), beirando, em alguns casos, a confusão entre realismo gnosiológico e realismo artístico (Vázquez, 1978, 1999); ou a crítica ao realismo, acompanhado pela defesa das vanguardas artísticas modernas (Adorno, 1982) são polêmicas que precisariam ganhar tempos reflexivos distintos do que se ofertou neste artigo.

Entretanto, isso não invalida a tese aqui defendida. A relação do ser humano com os objetos concreto-sensíveis nos âmbitos estéticos e artísticos representa um avanço, uma liberdade diante do poder da empiria, na medida em que “O comportamento estético é a capacidade de perceber nas coisas mais do que o que elas são; o olhar sob o qual o que é se transforma em imagens” (Adorno, 1982, p. 363).

Por esse aspecto, o desenvolvimento do comportamento estético em geral e o surgimento da arte em particular não são momentos rudimentares e irracionais, um recuo à experiência sensorial empírica ou um desvio do desenvolvimento racional. Pelo contrário, eles testemunham um alargamento da rationalidade humana.

Mediada pela linguagem e pela consciência, a autonomia do estético, que tem na arte um de seus pontos máximos, indica uma relação humana enriquecida com o real. A arte estabelece um vínculo distinto com o mundo que se passa por figurações e tropos, mas dependente da relação conceitual. Trata-se de uma figuração aprimorada pela mediação de seu outro: os conceitos produzidos pelo exercício do pensamento. Por sua vez, atravessada pelo conceitual, a figuração artística reage sobre a consciência e a impulsiona a alcançar níveis superiores de rigor.

O desenvolvimento estético e a gênese da arte atestam uma aliança altamente elaborada e elevada entre pensamento e sensibilidade, entre conceito e o não-conceito. Essas dimensões humanas tensionam-se, atritam-se, ao remeterem a trabalhos cujas objetivações são de natureza distinta. Evidenciam, cada qual, os limites de seu outro. Nesse exercício, longe de se enfraquecerem, impulsionam-se como facetas inter-relacionadas do mesmo esforço gnosiológico de superar a representação reificada de um mundo que se impõe sistematicamente.

Ao analisar escritos de Marx, Della Fonte (2020b) assinala que há momentos nos quais a obra de arte literária é citada pelo autor não com o mero intuito de ornar o texto: o pensar marxiano quer ser compreendido e percebido. Assim, faz-se *pensar literário*, isto é, como um discurso racional que é articulado de modo mimético pela constelação de conceitos que ele articula e pela presença de alusões artístico-literárias: “A composição textual de Marx e nela a presença de figurações artístico-literárias pode ser compreendidas nesse horizonte: a Arte ajuda a pensar o que a realidade social em sua irracionalidade interdita de ser compreendido” (Della Fonte,

2020b, p. 214). Nesse sentido, o *pensar literário* de Marx indica tanto a fragilidade do conceito, quanto o máximo rigor que ele alcança.

A tensão e a complementaridade entre o conhecimento conceitual e o estético-artístico carreiam, no âmbito gnosiológico, um projeto político de contestação à sociedade do capital e à atualização da hierarquia entre razão e sensibilidade, decorrente da divisão social do trabalho (Della Fonte, 2020a; 2020b).

Por esse prisma, atentados contra a obra de arte, sua mercantilização, sua perseguição e censura (cf. Observatório, 2019), assim como o estreitamento das possibilidades de sua apropriação, em especial pelas insuficientes políticas públicas culturais e pelo sucateamento da instituição escolar, aliam-se à atrofia da racionalidade humana, a uma formação empobrecida e unilateral, a um retrocesso diante das conquistas da humanidade, mesmo considerando todas as suas contraditoriedades.

Referências

- ADORNO, T. W. **Dialética negativa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Lisboa: Martins Fontes, 1982.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural. In: LIMA, L. C. (org.). **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p. 169-214.
- ALMEIDA, J. A. F. **A história da arte**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1960.
- BARROCO, S. M. S; SUPERTI, T. Vigotski e o estudo da psicologia da arte: contribuições para o desenvolvimento humano. **Psicologia e Sociedade**. v. 26, n. 1, p. 22-31, abr. 2014.
- CHILDE, V. G. **Evolução cultural do homem**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.
- COUTINHO, C. N. Introdução. In: LUKÁCS, G. **Realismo crítico hoje**. 2. ed. Brasília: Thesaurus, 1991. p. 7-20.
- COUTINHO, C. N. **Lukács, Proust e Kafka**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- DA-GLÓRIA, P. **O Que nos Faz Humanos?** Bases empíricas e evolutivas das principais transições da linhagem hominínia. *Filosofia Moderna e Contemporânea*, Brasília, v.6, n.1, jul. 2018, p. 105-153.
- DELLA FONTE, S. S. **Formação omnilateral e a dimensão estética em Marx**. Curitiba: Appris, 2020a.

- DELLA FONTE, S. S. **Marx e a obra de arte literária em O capital**. 2020b. 247f. Tese (Doutorado em Filosofia) - UFMG, Belo Horizonte.
- DUARTE, N. **A individualidade para si**. Campinas: Autores Associados, 1993.
- DUARTE, R. **Dizer o que não se deixa dizer**. Chapecó: Argos, 2008.
- ENGELS, F. **O papel do trabalho na transformação do macaco em homem**. 4. ed. Global: São Paulo, 1990.
- FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- FRATTINI, M. Prelúdios nas histórias da arte: amplitudes conceituais e novas descobertas na arte paleolítica. **História Social**, n. 26, p. 109-138, 2023.
- FREDERICO, C. Cotidiano e arte em Lukács. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 14 n. 40, p. 299-308, 2000.
- GOBRY, I. **Vocabulário grego da filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- HABERMAS, J. **O discurso filosófico da modernidade**. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- JIMENEZ, M. **O que é estética?** São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.
- KONDER, L. **As artes da palavra**. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LIMA, G. C. dos S. Notas a uma “ciência crítica da Literatura” pós-1945. **Landa**, v. 8, n. 1, p. 60-78, 2019.
- LUKÁCS, G. **Realismo crítico hoje**. 2. ed. Brasília: Thesaurus, 1991.
- LUKÁCS, G. **Estética: la peculiaridad de lo estetico**. v. 1. Barcelona/ México: Ediciones Grijalbo, 1966a.
- LUKÁCS, G. **Estética, la peculiaridad de lo estético**: problemas de la mimesis. v. 2. Barcelona: Grijalbo, 1966b.
- LUKÁCS, G. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a particularidade como categoria da estética. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.
- MARTINS, L. M. **O desenvolvimento do psiquismo e a educação escolar**: contribuições à luz da psicologia histórico-cultural e da pedagogia histórico-crítica. 2011. 250f. Tese (Livre Docência em Psicologia) – UNESP, Bauru.
- MARX, K. **O capital**. 10. ed. São Paulo: Difel, 1985. Livro 1. v. I.
- MARX, K. **Para crítica da Economia Política**. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

- MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MARX, K. A arte e a sua relação com o modo burguês de produção. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012. p. 149-150.
- MARX, K. **Crítica do Programa de Gotha**. São Paulo: Boitempo, 2012c.
- MARX, K.; ENGELS, F. **Textos sobre educação e ensino**. Campinas: Navegando, 2011.
- MARX, K.; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MARX, K.; ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. Rio de Janeiro/São Paulo: Contraponto/ Fundação Perseu Abramo, 1998.
- OBSERVATÓRIO de censura à arte. **Nonada Jornalismo**, 2019. Disponível em: <https://observatoriodacensura.com.br/>. Acesso em 2 de fevereiro de 2025.
- SANTOS, D. Trabalho, cotidiano e arte: uma síntese embasada na Estética de Georg Lukács. **Estudos avançados**, São Paulo, n. 31, v. 89, p. 341-359, jan./abr. 2017.
- SCHAEFER, S. **A teoria estética em Adorno**. 478f. 2012. Tese (Doutorado em Letras) - UFRGS, Porto Alegre.
- SOUZA, L. C. de. Para uma arqueologia do sentimento estético: o papel da arte paleolítica na Estética de György Lukács. Verinotio – **Nova fase**, v. 27 n. 2, p. 150-181, mar. 2022.
- TATTERSALL, I. Artifacts of the evolving mind: what tool use tells us about early human cognition (book's review). **Trends in Ecology & Evolution**, v. 25, n. 11, p. 622-623, 2010.
- TATTERSALL, I. **Homo sapiens**. **Encyclopedia Britannica**. 16 dez. 2024. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Homo-sapiens>. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Homo-sapiens/Modern-populations>. Acesso em 27 de fevereiro de 2025.
- VÁZQUEZ, A. S. **Filosofia da Práxis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977.
- VÁZQUEZ, A. S. **As ideias estéticas de Marx**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- VÁZQUEZ, A. S. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- VIGOTSKI, L. S. **A construção do pensamento e da linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.