

GEORG LUKÁCS

**INTRODUÇÃO A UMA ESTÉTICA MARXISTA**  
**Sobre a Particularidade como Categoria da Estética**



Copyright © The Estate of György Lukács, 2018.

Tradução: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder

Revisão: Luciano Accioly Lemos Moreira e Talvanes Eugênio Maceno.

Revisão de Português: Sidney Wanderley

Diagramação: Luciano Accioly Lemos Moreira e Talvanes Eugênio Maceno

Arte da capa: Luciano Accioly Lemos Moreira

Revisão da capa: Liana França Dourado Barradas

### **Catálogo na fonte**

Departamento de Tratamento Técnico do Instituto Lukács

*Bibliotecária Responsável: Fernanda Lins de Lima – CRB – 4/1717*

---

L 954i      Lukács, Georg (1885-1971)

Introdução a uma estética Marxista: Sobre a Particularidade como Categoria da Estética / Georg Lukács. – São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

272 p.

Título original: Prolegomena zu einer marxistischen Ästhetik.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-65999-41-0

1. Estética - marxismo. 2. Universalidade. 3. Singularidade.

I.Título.

CDU: 111.852

---

As obras dos autores do Instituto Lukács possuem licença *Creative Commons*, que permite a sua cópia (parcial ou total), distribuição e transmissão desde que: 1) deem crédito ao autor; 2) não alterem, transformem ou criem em cima desta obra; e 3) não façam uso comercial dela. Entretanto, as obras da Coleção Fundamentos, cujos direitos autorais são de propriedade dos autores fundamentais ou de seus depositários legais, possuem, quando exigido pelos seus detentores, limitação de *copyright*. No caso específico desta obra, o *copyright* pertence a *the Estate of György Lukács*.

1ª edição: Instituto Lukács, 2018.

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

GEORG LUKÁCS

**INTRODUÇÃO A UMA ESTÉTICA MARXISTA**  
**Sobre a Particularidade como Categoria da Estética**

1ª edição  
Instituto Lukács  
São Paulo, 2018

## CONSELHO EDITORIAL

Alexandre de Jesus Santos  
Andréa Pereira Moraes  
Belmira Rita da Costa Magalhães  
Betania Moreira de Moraes  
Bruno Gonçalves da Paixão  
Dayane Silva Oliveira  
Edivânia Francisca de Melo  
Edlene Pimentel Santos  
Emanoel Rodrigues Almeida  
Fabio Cristovam Batista Paiva  
Francisca Maurilene do Carmo  
George Amaral Pereira  
Gilmaisa Macedo da Costa  
Helena de Araújo Freres  
Jackeline Rabelo  
José Deribaldo Santos  
Liana França Dourado Barradas  
Luciano Accioly Lemos Moreira  
Maria Cristina Soares Paniago  
Maria das Dores Mendes Segundo  
Maria Gorete Rodrigues de Amorim  
Maria Lucia Paniago  
Maria Norma Alcântara B. de Holanda  
Maria Susana Jimenez  
Mariana Alves de Andrade  
Odaír Michelli Junior  
Rafael João M. de Albuquerque  
Rosângela Melo  
Ruth Maria de Paula Gonçalves  
Talvanes Eugênio Maceno  
Uelber Babosa Silva  
Victor Andrade Silva Leal  
Yessenia Fallas Jiménez

## SUMÁRIO

NOTA DOS TRADUTORES .....	7
NOTA EDITORIAL .....	9
PREFÁCIO .....	17
I A QUESTÃO LÓGICA DO PARTICULAR EM KANT E SCHELLING .....	21
II A TENTATIVA DE SOLUÇÃO DE HEGEL .....	47
III O PARTICULAR À LUZ DO MATERIALISMO DIALÉTICO .....	79
IV O PROBLEMA ESTÉTICO DO PARTICULAR NO ILUMINISMO E EM GOETHE .....	121
V O PARTICULAR COMO CATEGORIA CENTRAL DA ESTÉTICA .....	151
VI CONCRETIZAÇÃO DA PARTICULARIDADE COMO CATEGORIA ESTÉTICA EM PROBLEMAS SINGULARES .....	169
1. A CARACTERÍSTICA MAIS GERAL DA FORMA ARTÍSTICA .....	170
2. MANEIRA E ESTILO .....	172
3. TÉCNICA E FORMA .....	174
4. A SUBJETIVIDADE ESTÉTICA E A CATEGORIA DA PARTICULARIDADE .....	179
5. ORIGINALIDADE ARTÍSTICA E REFLEXO DA REALIDADE .....	188
6. PARTIDARISMO .....	192
7. ESSÊNCIA E FENÔMENO .....	202
8. DURAÇÃO E TRANSITORIEDADE .....	210
9. INDIVIDUALIDADE DA OBRA E PARTICULARIDADE .....	222
10. O TÍPICO: PROBLEMAS DO CONTEÚDO .....	238
11. O TÍPICO: PROBLEMAS DA FORMA .....	247
12. A ARTE COMO AUTOCONSCIÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DA HUMANIDADE .....	257



## NOTA DOS TRADUTORES

A primeira edição deste livro foi publicada em italiano, sob o título *Prolegomeni a un' estetica marxista* (Editori Riuniti, Roma, 1957). O texto alemão vinha sendo publicado em revistas da República Democrática Alemã, mas em 1956, em consequência da participação de Lukács nos eventos que culminaram com a intervenção soviética na Hungria, essa publicação foi interrompida. (Como curiosidade, chamamos a atenção para o fato de que o prefácio da presente obra é datado de Bucareste, onde Lukács se encontrava temporariamente exilado.) Só em 1967 surgiu uma edição integral alemã, sob o título *Über die Besonderheit als Kategorie der Aesthetik* (Luchterhand Verlag, Neuwied-Berlin) .

Embora feita tendo como base o texto italiano, a presente tradução segue a divisão em capítulos do original alemão, que foi ainda utilizado na correção de algumas impropriedades existentes na tradução italiana. Leandro Konder traduziu o prefácio e o capítulo 1; Carlos Nelson Coutinho, os demais capítulos.

Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder.





## NOTA EDITORIAL

Dando continuidade ao trabalho de formação político-revolucionária que realiza desde 2012, o Instituto Lukács traz a público mais uma obra de Lukács na sua Coleção Fundamentos. Como já é sabido, as obras que publicamos se inserem em um escopo teórico que tem como alicerce os fundamentos teóricos marxianos e marxistas resgatados por Lukács, Meszáros e por outros autores fundamentais que se orientam pela mesma matriz filosófica. Outro de nosso princípio é o trabalho voluntário e a distribuição de nossas publicações pelo valor de custo, razão pela qual o leitor pode adquiri-las a preços bem abaixo daqueles operados no mercado. No caso específico deste livro, o Instituto Lukács contou também com a generosidade de Andréa Teixeira, Natália Coutinho (Viúva e filha de Carlos Nelson Coutinho), Cristina Konder e Carlos Nelson Konder (Viúva e filho de Leandro Konder) que nos cederam gentilmente a tradução desta obra realizada por Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder em meados dos anos de 1960. Tal cessão não somente contribui para o barateamento do valor do livro para os trabalhadores, como, também, coloca à disposição de um público muito mais amplo (como seria desejo de seus tradutores) uma tradução de qualidade.

Dessa maneira, é uma honra dupla para o Instituto Lukács esta publicação. Por um lado por oportunizar o acesso a um dos livros mais lidos de Lukács nas últimas décadas e que se encontra há

muito tempo esgotado, por outro lado, por render, através da publicação desta tradução, uma homenagem à Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder, filósofos a quem devemos o desenvolvimento de produções teóricas originais, mas também, a divulgação de Lukács e suas obras no Brasil.

*Introdução a uma Estética Marxista* foi publicada no Brasil em 1968. Lukács iniciou a redação da “grande” *Estética* na década de 1950, posteriormente à conclusão da *A Destruição da Razão*, que embora tenha sido redigida em sua maior parte na URSS sob a II Guerra, só recebe redação definitiva em 1954. Já durante os trabalhos de composição da *Estética*, Lukács sente a necessidade de escrever à parte uma introdução a uma estética marxista. Dessa forma, a obra em questão foi projetada inicialmente por Lukács com o intuito de fazer parte do que seria a “grande” *Estética* na forma de um capítulo. Todavia, no andamento do projeto vai tomando o escopo de uma introdução à “grande” *Estética*. Segundo o autor, por se tratar de um dos problemas mais negligenciáveis, porém imprescindível para se entender o campo da arte e do conhecimento, tal obra é publicada em separado. Sobre ela, afirma Lukács em seu prefácio.

O presente estudo, portanto, só em um sentido bastante limitado há de ser considerado como um *prolegomenon* à minha estética: ele contém, todavia, a abordagem sumária e, no entanto, sempre monográfica de um dos problemas mais importantes de toda a estética. E é isso que pode justificar-lhe a publicação. (p. 19).

Pela importância da temática abordada no que seria “meramente” uma introdução à obra da *Estética*, o livro *Introdução a uma Estética Marxista* conquista, em certa medida, uma autonomia em face do formato originário que seria o de uma “simples” apresentação ou de um capítulo de uma obra maior. Essa especificidade que esta obra assume é em larga medida em função do tratamento que aqui recebe a problemática da *particularidade estética*.

Neste sentido, além de servir de introdução à “grande” *Estética*, a abordagem acerca da particularidade estética no interior da *Introdução a uma estética marxista* ganha importância peculiar em relação à “grande” *Estética* porque a complementa em certos elementos ou a reafirma, em termos sintéticos.

Lukács nos explica no decorrer deste livro que uma das peculiaridades da obra de arte passa pelo modo, e forma, com que as dimensões da singularidade, da particularidade e da universalidade na realidade social são refletidas, e peculiarmente

objetivadas numa autêntica obra de arte. Essas dimensões existem e operam objetivamente na realidade natural (regida pela causalidade natural) e na realidade social (regidas pela causalidade social), e se desenvolvem processualmente. As individualidades se movimentam dentro do espaço e tempo denominado de cotidiano. Esse espaço se configura no palco de atuação e de percepção imediata e superficial dessa síntese da realidade social pelos indivíduos; é desse cotidiano que surgem e se desenvolvem os complexos da arte e da ciência, e nele desaguam seus efeitos.

Tanto o primeiro complexo como o segundo têm seu ponto de partida no cotidiano, mas não se limitam a esse espaço e tempo. A arte e a ciência desenvolvem diante das necessidades históricas e sociais sua especificidade e função social na reprodução da humanidade, adquirem sua autonomia *relativa* ante o complexo fundante do trabalho e da totalidade social. Os dois complexos sociais em questão, a arte e a ciência, partem do cotidiano e retornam a ele enriquecendo-o, compondo esse cotidiano de elementos essenciais para os indivíduos na relação com o gênero humano e sua história.

Por isso, um dos elementos centrais abordado nessa obra é de que a arte se constitui numa autoconsciência fundamental para o desenvolvimento da humanidade. Desse modo, o reflexo estético tem como objeto fundamental o próprio homem, a humanidade, com seus conflitos, seus destinos, suas decisões e, conseqüentemente, a reflexão dessa humanidade de acordo com o grau de desenvolvimento de cada época histórica. Portanto, cada obra de arte reflete um mundo concreto, determinado historicamente, e assim não há arte fora do mundo. Sobre isso, diz Lukács:

De fato, para o nascimento de qualquer obra de arte, é decisiva precisamente a concreticidade da realidade refletida. Uma arte que pretendesse ultrapassar objetivamente suas bases nacionais, a estrutura classista de sua sociedade, a fase da luta de classe que é nela presente, bem como, subjetivamente, a tomada de posição do autor em face de todas estas questões, destruir-se-ia como arte. (p. 259-260).

Diante desta questão, indaga Lukács à página 262: sendo o objeto imediato da representação artística uma determinada etapa concreta, como essas obras ainda podem provocar na atualidade um prazer estético? E responde:

O que o espectador sente com emoção, no Édipo, é precisamente um destino humano típico, no qual mesmo o homem moderno – ainda que só possa perceber os pressupostos históricos concretos

aproximadamente – reconhece com emoção imediata, ao revivê-lo, um *mea causa agitur*.

A peculiaridade do reflexo estético da obra de arte exerce um efeito e um contraefeito sobre as personalidades dos indivíduos que a produzem e a recebem. O prazer estético alcançado pela particularidade da obra de arte, ao refletir o mundo objetivo, cria uma síntese/uma tipicidade de eventos e dramas humanos, e assim o que antes era história da humanidade num passado longínquo pode ser revivido e sentido pelas individualidades do presente.

Mas de onde deriva a força evocativa destes dramas? Acreditamos que resida no fato de que neles é revivido e feito presente precisamente o próprio passado, e este passado não como sendo a vida anterior pessoal de cada indivíduo, mas como a sua vida anterior enquanto pertencente à humanidade. O espectador revive os eventos do mesmo modo, tanto no caso em que assista a obras que representem o presente, como no caso em que a força da arte ofereça à sua experiência fatos que lhe são distantes no tempo ou no espaço, de uma outra nação ou de uma outra classe. (p. 263).

Uma espécie de fruição e de deleite que não passa necessária e primordialmente por uma compreensão racional (científica) da realidade, mas por todos os sentidos, sensibilidades e afetividades humanas, num nível íntimo das individualidades em relação ao mundo. A sua humanidade, o seu pertencimento em relação ao gênero humano contido na obra de arte é colocado em confronto diante de suas experiências adquiridas e forjadas no contato de sua vida singular com o gênero. O fascínio que a arte tem em nos colocar diante de um passado, de um nível de desenvolvimento diferente, mais atrasado que o atual, ou antes, de nos envolver em dramas que são nossos como humanidade, como pertencentes ao gênero humano, mas que apenas pela arte podemos fruir dessa experiência, sentir e vivenciá-la como nossa. Tal fascínio só é possível no interior de uma obra artística.

Do mesmo modo como no ato criativo de uma obra de arte o artista não pode identificar-se direta e simplesmente com sua individualidade cotidiana, já que ele universaliza a si mesmo na objetivação de uma arte que se particulariza, também os indivíduos que a recebem elevam-se da mera particularidade do sujeito singular à particularidade estética.

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 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. (p. 264).

Essa experiência se dá no interior da própria personalidade de cada indivíduo, que é uma personalidade e uma afetividade socialmente construída, e que em contato com uma obra de arte coloca sua individualidade em confronto com as questões sobre o destino e o desenvolvimento da humanidade. Há uma elevação por meio de uma generalização daquela mera individualidade através do mundo da obra de arte; a particularidade estética da obra reflete as grandes questões da humanidade naquele determinado momento histórico.

Diz Lukács: “o conteúdo da obra, e conseqüentemente o conteúdo de sua eficácia, é a experiência que o indivíduo faz de si mesmo na ampla riqueza de sua vida na sociedade” (p. 265). Essa elevação não se dá para fora de si mesmo, num campo universal puramente subjetivo; ao contrário, dá-se para um aprofundamento da individualidade inserida no particular da obra, num prazer estético, um sujeito que se movimenta no ritmo, no enredo, nos dramas, enfim, que deve subordinar-se ao mundo criado pela arte, inserir-se nele, vivê-lo numa intensidade superior à vivenciada no cotidiano.

Pelo fato de a obra se colocar independente e alheia à sua vontade e desejo, seu único modo de participar desse mundo estético é movimentando-se segundo as leis internas dessa obra. Esta individualidade, assim, não poderá anular, interromper ou impedir o destino dos personagens e dos acontecimentos ali tratados. A totalidade da obra se coloca como um mundo diante do indivíduo, e este sofrerá e sentirá os dramas que são do homem e que são seus, como integrante que é do gênero humano.

Lukács ressalta os limites transformadores dessa experiência em relação à personalidade de cada indivíduo:

Nenhum homem se torna diretamente um outro homem no prazer artístico e através dele. O enriquecimento obtido neste caso é um enriquecimento da sua personalidade, exclusivamente dela. Mas tal personalidade é determinada em sentido classista, nacional, histórico etc. (além de ser, no interior destas determinações, formada por experiências pessoais), sendo também uma vazia ilusão de estetas a convicção de que exista sequer um só homem que possa receber como tábula rasa espiritual uma obra de arte. Não, todas as suas experiências precedentes, que vivem nele sobre a base de sua determinação social, permanecem operantes mesmo durante o prazer estético. (p. 265).

A arte atua sobre a personalidade de cada individualidade, mas

essa individualidade, de acordo com Lukács, é forjada por decisões de cada indivíduo diante dos dilemas, conflitos e de situações as mais diversas que ela precisa enfrentar no percurso de sua vida. As possibilidades que se mostrarão como alternativas dessas escolhas encontram-se na objetividade social. Por isso, a determinação histórica se coloca como campo de possibilidades para cada indivíduo tornar-se um este, um tipo, uma personalidade em seu tempo. Uma personalidade que refletirá um tempo histórico, seus limites, suas contradições e suas complexidades.

Nesse sentido, em primeiro lugar, a arte não pode provocar uma transformação que lance um indivíduo para além das possibilidades do seu tempo; tampouco uma experiência catártica ocorre sobre um indivíduo vazio de experiências pessoais anteriores, ou como o autor explica, sobre uma tábula rasa. A experiência catártica, de acordo com Lukács, é o confronto entre duas totalidades: a totalidade das experiências adquiridas por cada indivíduo e a totalidade representada pela obra de arte.

Cada individualidade entrará em luta com a totalidade refletida pela obra de arte, um confronto entre aquilo que compõe suas experiências até então adquiridas diante da vida e aquilo que cada obra de arte revela e expõe sobre os dilemas da vida e o destino dos homens. Dessa maneira, a eficácia da arte será alcançada com a vitória daquilo que a arte põe como significativo perante as velhas convicções daquela personalidade. Há uma ampliação e um aprofundamento das experiências dessa individualidade diante de sua personalidade. Esse enriquecimento normalmente ocorre de maneira indireta e gradual sobre a totalidade de sua conduta, que pode se traduzir (dependendo da obra e da individualidade) numa mudança de ação diante da vida, ou de forma mais relativa e mediada, numa outra concepção ou modelo de conduta perante os fatos da vida.

O elemento comum desse processo é uma transformação do sujeito, um enriquecimento, um aprofundamento, uma comoção dessa individualidade no interior de sua personalidade sobre questões da sua humanidade, da sua relação com o mundo. Pois a arte opera diretamente sobre as questões humanas, suas relações, suas contradições, seus conflitos; e uma obra de arte pode ser experimentada por quem a recebe, num nível e numa intensidade mais elevada que o mero cotidiano.

A arte

[...] eleva a autoconsciência humana; quando o sujeito receptivo

experimenta uma tal realidade em si, nasce nele um para-si do sujeito, uma autoconsciência, a qual não está separada de maneira hostil do mundo exterior, mas antes significa uma relação mais rica e mais profunda de um mundo externo concebido com riqueza e profundidade, ao homem enquanto membro da sociedade, da classe, da nação, enquanto microcosmo autoconsciente no macrocosmo do desenvolvimento da humanidade. (p. 269).

Essa eficácia da arte no final dependerá da qualidade tanto da obra como também daquele que a recepciona. Uma personalidade imatura, ideológica e esteticamente, terá maior dificuldade na receptividade de uma obra de arte. Na mesma medida, uma obra com problemas estéticos em sua forma e no seu conteúdo não possibilitará tal efeito sobre as personalidades. Sob esse aspecto reside a importância fundamental que assume a publicação desta obra pelo Instituto Lukács. Vivemos um período decadente, no qual o capital assume a sua face mais destrutiva, reduzindo o caráter autenticamente humano de todas as relações instituídas pela socialidade e a sombra da barbárie anda sobre os homens, empurrando-os para a direção da regressão do desenvolvimento histórico da humanidade. No campo da arte, esse quadro estimula a produção de obras de arte decadentes e de maneira dialética, os “consumidores”, por sua vez, estimulam a elaboração dessas obras.

A crise que vivenciamos refreia e limita tanto a produção da grande arte hoje, como o conhecimento e a possibilidade do desfrute pelos indivíduos das grandes obras de arte do passado. Há, cada vez mais, um desinteresse dos homens de se aproximarem dos grandes clássicos. A vida rebaixa-se a mera sobrevivência de um cotidiano empobrecedor, em que o futuro incerto e cada vez mais nebuloso incide nas personalidades na forma de apatia em relação às grandes questões da humanidade. Nunca se precisou tanto ler, ouvir, admirar e assistir a uma grande obra de arte, obra esta que lance a individualidade para além do mero isolamento cotidiano. Entretanto, ao mesmo tempo, nunca se viu tanta impossibilidade, resistência etc. ao caminho de tal apreciação. Este obra de Lukács que o IL entrega se torna uma arma teórico-prática contra esse cenário rebaixado da humanidade e empobrecedor dos indivíduos.

Lukács nos ensina aqui, que ao pensarmos sobre o processo de autoconstrução humana em níveis mais elevados, não há como realizarmos isso sem que haja uma apropriação por parte de cada individualidade do que há de mais elevado em relação à ciência e à arte. E mais: se pensarmos na formação de uma personalidade

revolucionária, não resta outro caminho que não seja a assimilação dos clássicos da ciência e da arte até então decantados, aliada a uma compreensão e a um domínio da teoria dialética de Marx, Lukács e dos seus principais seguidores. Esse movimento terá sua eficácia e amplitude de acordo com o movimento da totalidade social, da intensificação da luta de classes e da relação dessa luta no tocante às individualidades.

Para Lukács, a arte terá e fará sentido em qualquer forma e modo de produção, tanto a arte do passado como a arte do presente. Sua forma de ver e refletir o mundo dos homens tem como uma de suas características mais essenciais revelar aquilo que não queremos ver. A contradição humana, seja qual for sua forma, sua base social, seu conteúdo, terá sempre na arte um dos seus elementos fundamentais.

A arte, para concluir, para Lukács, é um manual para a vida, pois sempre colocará em contradição e confronto – para aquele que tenha a coragem e o prazer de se aventurar nos seus dramas – a sua estrutura pessoal com os conflitos do mundo, num nível tão íntimo que nenhuma outra forma de reflexo pode desempenhar.

Por esse motivo e por outros que o leitor terá o prazer de descobrir, neste momento de decadência do sistema do capital, faz-se imprescindível a publicação desta obra. Sobretudo porque nela se coloca em relevo a importância do autodesenvolvimento dos indivíduos e da humanidade.

Luciano Accioly Lemos Moreira  
Talvanes Eugênio Maceno  
Maceió, agosto de 2018



## PREFÁCIO

O estudo aqui publicado foi planejado e escrito originalmente como um capítulo da parte dialético-materialista da minha estética, intitulada *Problemas do Reflexo Estético*. A parte histórico-materialista só poderá surgir mais tarde, pois pressupõe que tenham sido resolvidos os problemas dialético-materialistas do reflexo estético. Para que o leitor compreenda as razões desta publicação em separado, referir-me-ei brevemente às origens deste escrito e ao lugar que ele ocupa no contexto geral da estética.

Em seu todo, a obra compreenderá duas partes: a primeira parte trata da especificidade do fato estético, analisando em particular a gênese filosófica do princípio estético, a sua diferença em relação ao reflexo científico da realidade objetiva e ao reflexo que se realiza na vida cotidiana. A análise da particularidade como categoria da estética estava projetada e escrita como segundo capítulo, conclusivo, desta parte. A segunda parte dos *Problemas do Reflexo Estético* terá por objeto a estrutura da obra de arte e a tipologia filosófica do comportamento estético<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> A primeira parte dessa obra de Lukács foi publicada em 1963. O título geral foi modificado, sendo agora simplesmente *Estética*. Ao invés de duas partes, o plano anunciado no prefácio à parte publicada fala num terceiro tomo, que tratará da arte como fenômeno histórico-social e que será, assim, o momento da aplicação do materialismo histórico, – (N. dos T.). Como sabemos,

Por sempre ter considerado a particularidade como uma categoria central da estética (se não como a categoria central), comecei a elaboração da obra com o estudo monográfico da particularidade, que, como já disse, devia constituir o segundo capítulo da primeira parte. Mas, no momento de expor a gênese filosófica geral e a especificidade do fato estético, surgiram certas dificuldades que recolocaram em discussão o plano geral original.

A ideia geral de que o reflexo científico e o reflexo estético refletem a *mesma* realidade objetiva situa-se na base de toda a obra. Isso implica necessariamente em que devem ser os mesmos não só os conteúdos refletidos, mas as próprias categorias que os formam. A especificidade dos diversos modos de reflexo só se pode manifestar, por conseguinte, no *interior* dessa identidade geral: em uma escolha específica entre a infinidade dos conteúdos possíveis numa acentuação específica e numa reorganização específica das categorias a cada passo decisivas.

Devia-se, pois, reconhecer sempre um valor proeminente a essa mudança de estrutura e de proporções no âmbito das mesmas categorias; em particular, devia-se acentuar sempre a unidade de identidade e diversidade que existe entre a doutrina das categorias científicas e a doutrina das categorias estéticas. Porém, já que o problema da particularidade é notoriamente uma das partes menos tratadas da lógica, vi-me compelido a fazer com que a minha exposição fosse precedida por uma pesquisa histórico-filosófica sobre o problema do particular (capítulos I a III deste estudo). E era natural que, como complemento da exposição, fosse esboçado um desenvolvimento das categorias no âmbito da estética (capítulo IV). Disso derivam já algumas dificuldades de ordem estrutural para a realização do meu plano inicial: um tratamento histórico forçosamente tão amplo dos problemas (conquanto sumário) não entrava no quadro de uma obra estética essencialmente sistemática.

Em segundo lugar, vi que a categoria da particularidade devia ser tratada, por exigência do tema, também na seção genética da primeira parte do livro: e precisamente, o que não se faz no presente estudo, em conexão e relação recíproca com outras diferenças categoriais entre o reflexo científico e o reflexo estético (desantropologização em contraste com interpretação antropomórfica, interpretação de *em-si* e *para-nós*, etc). O capítulo

---

o plano de Lukács para construção de sua *Estética* não foi concluído, sendo a parte 1, *A particularidade do estético*, a única realizada e publicada. (N. dos E.).

teórico geral do presente estudo (capítulo V) acarretaria, assim, repetições ingratas no contexto geral.

Depois – em terceiro lugar – vi que a concretização da particularidade (inevitável no contexto dado) pertence, de fato, não à primeira, mas à segunda das partes principais de *Problemas do Reflexo Estético*, principalmente à análise da estrutura da obra de arte.

Tais razões levaram o autor a destacar o capítulo já pronto da obra geral. Não que isso justificasse, por si só, a publicação em separado. Mas o autor decidiu-se a fazê-lo sobretudo por ser o problema da particularidade um dos mais negligenciados, tanto do ponto de vista lógico como do ponto de vista estético. Ao mesmo tempo, este constitui, a meu ver, um dos problemas centrais da estética. O presente estudo, portanto, só em um sentido bastante limitado há de ser considerado como um *prolegomenon* à minha estética: ele contém, todavia, a abordagem sumária e, no entanto, sempre monográfica de um dos problemas mais importantes de toda a estética. E é isso que pode justificar-lhe a publicação.

Bucareste, dezembro de 1956



## I A QUESTÃO LÓGICA DO PARTICULAR EM KANT E SCHELLING

As relações entre universalidade, particularidade e singularidade constituem, naturalmente, um antiquíssimo problema do pensamento humano. Se não distinguirmos, pelo menos em certa medida, essas categorias, se não as delimitarmos reciprocamente e não adquirirmos certo conhecimento da mútua superação de uma na outra, ser-nos-á impossível orientarmo-nos na realidade, ser-nos-á impossível uma *práxis*, mesmo no sentido mais cotidiano da palavra. É óbvio, pois, que, mal o pensamento dialético intervém (ainda quando numa forma espontânea), e particularmente quando ele luta para alcançar a consciência, tais problemas não podem deixar de surgir. Lenin já o notara em Aristóteles. Ele cita uma passagem da qual se infere claramente que Aristóteles havia observado o perigo ideológico de uma autonomização do universal: “Porque, naturalmente, não se pode ser da opinião segundo a qual existiria uma casa (uma casa em geral) fora das casas visíveis”<sup>2</sup>. O comentário de Lenin, que aqui se limita à relação dialética entre o universal e o singular, mas pode se estender também ao particular, vai, sem dúvida, muito além de

---

<sup>2</sup> Lenin, *Aus dem philosophischen Nachlass* (Obras Filosóficas Póstumas), Viena-Berlim, 1932, pág. 287.

## Aristóteles.

Por conseguinte, os opostos (o singular se opõe ao universal) são idênticos: o singular só existe na ligação que conduz ao universal. O universal só existe no singular, através do singular. Todas as coisas singulares são (de um ou de outro modo) universais. Cada coisa universal é uma parte, ou um lado, ou a essência do singular. Qualquer universal abarca apenas aproximativamente todos os objetos singulares. Qualquer elemento singular só entra incompletamente no universal. E assim por diante. Todo singular se liga por milhares de transições às singularidades pertencentes a outro **gênero** (coisas, fenômenos, processos). E assim por diante. *Já aqui*, existem elementos, embriões do conceito da *necessidade*, da ligação objetiva da natureza, etc. O contingente e o necessário, a aparência e a essência já estão aqui presentes. Quando dizemos: João é um homem, Totó é um cachorro, *isso* é uma folha de árvore, etc., *deixamos de lado* uma série de indícios que consideramos contingentes, separamos o essencial do aparente, contrapondo um ao outro.

O perigo da autonomização do universal, percebido por Aristóteles, e que, antes, assumira forma clara na filosofia de Platão, aprofunda-se na filosofia medieval com o realismo conceitual. Uma importante componente deste perigo, para o problema de que tratamos, é a não apreensão da singularidade, da particularidade e da universalidade como determinações da realidade, inclusive nas relações dialéticas recíprocas de umas com as outras, e, ao contrário, que uma só dessas categorias passe a ser considerada como mais real em confronto com as outras, e até como a única real, a única objetiva, ao passo que às outras se reconhece somente uma importância subjetiva. No realismo conceitual, é a universalidade que recebe semelhante acentuação gnosiológica. A oposição nominalista inverte as designações e faz da universalidade uma determinação puramente subjetiva, fictícia. Tal oposição ao realismo conceitual, espontaneamente materialista – e, decerto, em correspondência com as circunstâncias históricas, também de tipo teológico, – chega a uma subjetivização do universal, ao nominalismo. Marx descobre em Duns Scot um materialismo espontâneo, disfarçado sob véus teológicos, e o define como a “primeira expressão” do materialismo. Também nos inícios do materialismo na filosofia moderna predomina uma tendência nominalista desse tipo; exatamente a este propósito, Marx cita Hobbes<sup>3</sup>. O próprio momento sublinhado por Engels no

---

<sup>3</sup> Marx e Engels, *Die heilige Familie* (A Sagrada Família), *Werke* (Obras), MEGA, Moscou, tomo III, pág. 305. Quando não houver indicação em contrário, Marx e Engels serão citados de acordo com esta edição.

desenvolvimento da filosofia moderna, segundo o qual o nascimento e os primeiros passos das ciências naturais estabeleceram, numa primeira fase, um predomínio do pensamento metafísico, este momento determina em decisiva medida a ausência, ou, no máximo, a presença esporádica da dialética da particularidade. É certo que algumas das figuras centrais da fundamentação filosófica das novas ciências matemático-geométrico-mecânicas eram também notáveis dialéticos, como Descartes e Spinoza. Este último, com sua definição segundo a qual *omnis determinatio est negatio* (“toda determinação é negação”), deu uma contribuição essencialíssima – como veremos depois – para uma compreensão exata da particularidade. No entanto, a questão de que tratamos só começou a se colocar no centro do interesse filosófico quando o interesse científico não mais se limitou à física (concebida substancialmente como mecânica) e se estendeu à química e, sobretudo, à biologia; ou seja, quando na biologia começaram a aparecer os problemas da evolução, quando a Revolução Francesa colocou em primeiro plano a luta pela ideia da evolução nas próprias ciências sociais e históricas.

Não há por que nos surpreendermos de que tal fato tenha ocorrido na filosofia clássica alemã. Foi a filosofia clássica alemã que, nessa grande crise de crescimento do pensamento, começou a colocar o problema da dialética e a buscar-lhe a solução. Em sua famosa exposição da grande discussão entre Cuvier e Geoffroy de Saint-Hilaire, Goethe acentua repetidamente que Saint-Hilaire se reportava às exigências da filosofia alemã da natureza para aperfeiçoar seu método evolucionista, ao passo que Cuvier lhe reprovava essa vinculação espiritual com o misticismo alemão.

A primeira obra na qual o problema da particularidade – tipicamente moderno na sua formulação consciente, porém antiquíssimo em si mesmo – ocupa um lugar central é a *Crítica do Juízo* de Kant. O fato de que reconhecamos a Kant esta função de iniciador não implica, como logo veremos, a menor concessão à interpretação burguesa de Kant no último século. A nosso ver, a filosofia de Kant (e, nela, a *Crítica do Juízo*) não representa nem uma grandiosa e fundamental síntese à base da qual deve ser construído o pensamento posterior, nem a descoberta de um novo continente, “uma revolução copernicana” na história da filosofia. Ela é – e, naturalmente, isso não é pouco – um momento importante na aguda crise filosófica desencadeada no século XVIII. Lenin apontou as oscilações de Kant entre o materialismo e

o idealismo. Do mesmo modo, podem ser observadas nele, conforme veremos em breve, oscilações entre o pensamento metafísico e o dialético. Todos sabem, por exemplo, que a dialética transcendental na *Crítica da Razão Pura* coloca a contradição como problema central da filosofia. É certo que o faz apenas como problema que determina tão somente os limites intransponíveis do “nosso” pensamento e como um problema do qual – excetuada esta colocação dos limites – não podem ser extraídas conseqüências de qualquer espécie para o método do conhecimento, para o método das ciências. E onde Kant atribui à razão uma importância decisiva, na ética, a contraditoriedade desaparece completamente; e ele só reconhece a oposição rígida, antinômica, entre o comando da razão e as sensações humanas, entre o eu inteligível e o eu empírico. Por isso, na sua ética, estabelece-se uma sujeição exclusiva e incondicionada ao *dever ser*; e nela não há lugar para uma dialética aos conflitos éticos. Deste modo, Kant veio a se tornar – contra a sua própria vontade e sem ter consciência disso – a primeira figura importante e influente na criação do método dialético no idealismo da filosofia clássica alemã. Sua filosofia é mais um sintoma da crise do que uma tentativa realmente séria para dar-lhe solução. E neste ponto, a própria *Crítica do Juízo* não constitui uma exceção. Contudo, não é por acaso que nesta obra sejam colocadas aquelas questões que uma nova ciência, recém-surgida, a biologia, havia apresentado à filosofia, questões que obrigavam a despedaçar a moldura do pensamento coerentemente mecanicista das correntes dominantes da época.

Também no que se refere a este ponto, devemos começar, desde logo, com uma delimitação. O nascimento da biologia como ciência está ligado à luta pela evolução. É certo, sem dúvida, que, na época da redação da *Crítica do Juízo*, a tendência mecanicamente classificatória tipo Lineu ainda predominava, mas já começara a luta, com a descoberta (para falar só da Alemanha) do osso intermaxilar no homem, feita por Goethe. Em tal quadro, Kant assume posição resoluta contra a nova corrente:

É humanamente absurdo ter tal ideia ou esperar que um dia surja algum Newton capaz de tornar compreensível a simples produção de um ramo de uma planta segundo leis naturais não ordenadas conforme um fim<sup>4</sup>.

Para qualquer conhecedor de Kant, o nome de Newton, usado

---

<sup>4</sup> Kant, *Crítica do Juízo*, § 77.



aqui simbolicamente, é duplamente significativo. Por um lado, como expressão do método realmente científico em geral (cf. a abordagem da física na *Crítica da Razão Pura*); por outro, porque a rejeição da possibilidade de uma teoria científica das origens e da evolução implica, em Kant, também a rejeição do método científico de novo tipo que estava para superar o do século XVII-XVIII. É certo que o simples fato, o simples fenômeno da vida obriga-o a ir além da metodologia da *Crítica da Razão Pura*. Os novos problemas colocados e as tentativas de solução, entretanto, não se acham – como ocorria já naquele tempo em Goethe, ou, poucos anos depois, em Schelling – a serviço da teoria da evolução que então estava em formação, mas tendiam, simplesmente, a criar uma fundamentação gnosiológica para a classificação estática, biológica.

Contudo, o simples fato de que o campo da biologia venha subordinado a uma indagação lógica, metodológica e gnosiológica, engendra novos problemas que não podem ser resolvidos com a aparelhagem conceitual que a *Crítica da Razão Pura* submete à crítica e procura ulteriormente desenvolver. Ainda que, com Kant, se queira ver aqui somente questões de classificação, torna-se necessário reformular metodológica e gnosiologicamente categorias tais como espécie, gênero, etc. Kant enxergou de modo relativamente claro as tarefas que lhe eram propostas (dentro dos limites que lhe impunham, bem entendido, o idealismo subjetivo e o antievolucionismo). Pela importância deste complexo de problemas, cumpre-nos reproduzir pormenorizadamente a passagem em que Kant formula a questão:

A forma lógica de um sistema consiste apenas na subdivisão de conceitos universais dados (como é o caso, aqui, daquele de uma natureza em geral), pensando o particular (aqui, o que é empírico), com a sua variedade, contido sob o universal, segundo um determinado princípio. Ora, se procedemos empiricamente e se nos elevamos do particular ao universal, é necessária uma classificação do múltiplo, isto é, uma comparação de diversas classes entre elas, cada uma das quais se submetendo a um determinado conceito; e, quando elas se completam, segundo a notação comum, a subsunção delas sob classes superiores (gêneros), até atingir o conceito que contém em si o princípio de toda a classificação (e constitui o gênero supremo). Se, ao contrário, começamos pelo conceito universal para depois descer ao particular, através de uma completa subdivisão, tal procedimento se deverá designar por *especificação* do múltiplo sob um conceito dado, pois se procede do gênero superior aos inferiores (subgêneros ou espécies) e da espécie às subespécies. Isso se exprime de modo mais justo se, ao invés de dizermos (como na linguagem comum) que se deve especificar o particular que se acha sob um universal, dizemos

que se *especifica o conceito universal* e se submete a ele o múltiplo. De fato, o gênero (considerado do ponto de vista lógico) é, por assim dizer, a matéria ou o substrato bruto que a natureza elabora com sucessivas determinações nas espécies e subespécies particulares; pode-se dizer, assim, que a *natureza se especifica a si mesma* segundo um determinado princípio (ou a ideia de um sistema), por analogia com o uso assumido por esta palavra nos juristas quando falam da especificação de certas matérias brutas<sup>5</sup>.

Esta longa citação diz bem claramente como o problema se colocava em Kant. Em primeiro lugar, vemos que nele – como também na práxis geral do pensamento iluminista – o pensamento se identifica espontânea e acriticamente com o pensamento metafísico. Deste fato já decorre, em segundo lugar, que a evolução é para Kant conceitualmente incompreensível (não existente). Para ele, existe apenas ou uma classificação ou uma especificação, segundo o pensamento se eleve do particular ao universal ou se desenvolva do universal ao particular. O que equivale a dizer que a indução e a dedução, que até então se tinham frequentemente apresentado como escolas filosóficas postas uma ao lado da outra, e às vezes nitidamente divididas (pense-se em Bacon, de um lado, e Spinoza do outro), apresentam-se aqui como métodos coordenados. É certo que também em Kant são operações mentais rigidamente separadas uma da outra. Em terceiro lugar, faz-se sentir aqui, igualmente, a oscilação de Kant entre materialismo e idealismo, apontada por Lenin. Tal ambiguidade é claramente visível em formulações como “a natureza se especifica a si mesma”. Mal concretiza o problema e procura caminhos concretos para resolvê-lo, já Kant se refugia no idealismo subjetivo. Neste ponto, devemos observar – antecipando argumentos que virão em seguida – que semelhante fuga, após a identificação da faculdade humana de pensar em geral com o pensamento metafísico, assume necessariamente a roupagem de uma intuição infiltrada de irracionalismo. Na *Crítica do Juízo*, Kant diz: “O nosso intelecto é uma faculdade de conceitos, quer dizer, um intelecto discursivo”<sup>6</sup>. Teremos oportunidade de voltar mais detidamente a este problema.

É claro que tanto a classificação como a especificação colocam o problema das relações recíprocas entre universalidade e

---

<sup>5</sup> Kant, *Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*. (Primeira Introdução à *Crítica do Juízo*), *Werke* (Obras), ed. Cassirer, Berlim, 1922, tomo V, págs. 195-196.

<sup>6</sup> Kant, *Crítica do Juízo*, § 77.

particularidade. Para poder encontrar, em geral, uma resposta de algum modo coerente às questões decorrentes de tais relações, Kant precisa ir além daquela relação entre pensamento e ser que estabeleceu na *Crítica da Razão Pura*, na qual qualquer forma completa e realizada, qualquer princípio formador, coloca-se exclusivamente do lado do sujeito, ao passo que o conteúdo deriva daquela “afecção” que a coisa em si exerce através das sensações físicas sobre o sujeito. Já que, entretanto, todas as categorias, todas as formas, são produzidas pela subjetividade criadora transcendental, Kant precisa, coerentemente, negar o conteúdo, ao mundo das coisas em si. Qualquer caráter completo de forma, precisa concebê-lo como um caos que, em princípio, não possui ordem e só pode ser ordenado com as categorias do sujeito transcendental. (O próprio Kant jamais deduziu esta consequência com coerência radical; ela veio a constituir, mais tarde, a base da filosofia schopenhaueriana.) A classificação e a especificação obrigam Kant a ir além dessa concepção; ele o faz, certamente, sem perceber que está sendo infiel aos princípios da sua principal obra teórica. De fato, o programa gnosiológico já citado, no que concerne a este campo, é inconciliável com a precedente contraposição entre formatividade puramente subjetiva e caos do conteúdo.

A oscilação de Kant entre materialismo e idealismo se apresenta aqui, conforme vemos, em um grau superior, mais concretizada. Não se trata mais daquela abstrata existência em geral – inacessível por princípio ao pensamento – das coisas em si, das coisas independentemente da consciência; semelhante independência recebe uma forma mais concreta: a natureza, o mundo objetivo exterior deve especificar-se a si mesmo, para que o pensamento que especifica possa compreender gnosiologicamente a descida do universal ao particular. Neste ponto, um idealista objetivo conseqüente (para não falar de um materialista) deveria ir energicamente além da concepção da realidade própria da *Crítica da Razão Pura*; deveria buscar as raízes, os fundamentos da especificação – e, naturalmente, também da classificação – na própria realidade objetiva; os princípios de especificação e classificação elaborados por tal caminho deveriam ser propriedades objetivas, características dos objetos em si mesmos, da concatenação e desenvolvimento deles. É claro que para Kant uma coerência assim não era absolutamente possível. Como idealista subjetivo, ele pode apenas postular uma faculdade subjetiva cognoscitiva; é obrigado a reproduzir em um nível mais elevado a

contradição fundamental da *Crítica da Razão Pura*, ao desejar alcançar alguma solução (ainda que aparente) sem demolir de todo o seu sistema. Daí Kant afirmar programaticamente:

Por isso, é um pressuposto transcendental subjetivamente necessário que à natureza não convenha aquela inquietante e ilimitada desuniformidade das leis empíricas e aquela heterogeneidade das formas naturais, mas antes que ela se qualifique a si mesma – através da afinidade das leis particulares sob leis mais gerais – como experiência, como sistema empírico<sup>7</sup>.

Esta oscilação entre materialismo e idealismo – que em Kant termina sempre com a vitória do segundo – não é a única dificuldade para a construção da nova teoria do conhecimento. Em última análise, a concepção não é só idealista subjetiva, mas, como já vimos, também é metafísica; porém esta própria estrutura conceitual metafísica nasce como resultado de um processo, devido à oscilação entre metafísica e dialética. Na sua tentativa precedente de salvar a validade objetiva das leis naturais, da matemática e da física – que nele é essencialmente mecanicista – do “escândalo da filosofia e da razão humana universal”, das consequências extremas do solipsismo de um Berkeley ou de um Hume, ele fora obrigado a recorrer aos *a priori* da sensibilidade (espaço e tempo) e do intelecto, que eram destinados a garantir a objetividade da estrutura formal do mundo exterior. Mesmo prescindindo dos limites ideológicos gerais dessa concepção, a estrutura do mundo exterior e das leis é toda ela modelada à base da metodologia da matemática e da física (mecânica). Mas como pode ser compreendido o fenômeno da vida com essa aparelhagem conceitual? Ainda aqui, pelos menos em parte, Kant viu claramente a dificuldade e expressou-a:

Na sua legislação transcendental da natureza, o intelecto abstrai, porém, qualquer multiplicidade de possíveis leis empíricas; e só leva em consideração as condições da possibilidade de uma experiência em geral segundo a forma delas. Nele, pois, não se encontra o princípio da afinidade das leis particulares da natureza<sup>8</sup>.

O juízo recebe no sistema kantiano das “faculdades da alma” a tarefa de lançar uma ponte sobre este abismo, de ser “o portador de leis particulares, mesmo segundo aquilo que elas têm de diverso entre as mesmas leis universais da natureza, sob leis superiores, conquanto ainda empíricas...”. A sua função em Kant, no entanto, muda conforme se vá do particular ao universal (classificação) ou

---

<sup>7</sup> Kant, *Erste Einleitung... cit.*, pág. 191.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

vice-versa (especificação). A separação rigidamente metafísica entre o caminho de baixo para cima e o caminho de cima para baixo tem como consequência que, neste ponto, para compreender as relações do universal com o particular, seja necessário recorrer a dois diferentes órgãos cognoscitivos ou “faculdades da alma”. Na *Primeira Introdução à Crítica do Juízo*, Kant nos dá um quadro preciso de como concebe essa divisão do trabalho entre as “faculdades da alma”. Intellecto: “a faculdade de conhecer o *universal* (as regras)”<sup>9</sup>; juízo: “a faculdade de subordinar (subsumir) o *particular ao universal*”; razão: “a faculdade de determinar o particular através do universal (dedução de princípios)”<sup>9</sup>. A atribuição desta última tarefa à razão significa, na esfera do pensamento kantiano, um agnosticismo. De fato, sabemos que – com a aceitação da práxis, da ação humana, ou melhor, da *intenção* de uma tal ação – Kant não reconhece às faculdades da “nossa” alma nenhuma possibilidade de um conhecimento racional concreto e referido à realidade: o “nosso” uso da razão pode apenas consistir no estabelecimento de limites para o intelecto. Esse ponto de vista é mantido na *Crítica do Juízo*. Mas a substância da matéria tratada tem como consequência que esse ponto de vista só pode ser aplicado ao preço de uma extrema incoerência. De fato, na teoria mecanicista do conhecimento, o agnosticismo é apenas um problema limite. Os resultados particulares da física não são afetados pelo afastamento do horizonte gnosiológico. É possível aos cientistas, como disse Lenin, serem materialistas em suas pesquisas particulares e preocuparem-se com o agnosticismo apenas quando se põem a filosofar. Aqui, porém, o problema gnosiológico, apesar de todos os limites das concepções de Kant a respeito da evolução, surge em última análise da concreta problemática da biologia (organismo, vida, espécie, gênero, etc.). A completa recusa de qualquer cognoscibilidade desses fenômenos seria mais do que um agnosticismo gnosiológico: seria o reconhecimento da falência da ciência.

Por isso, a *Crítica do Juízo* é um compromisso em face da *Primeira Introdução*. Em antítese à supracitada separação radical dos dois caminhos, em contraste com a atribuição deles a diferentes “faculdades da alma”, a tarefa do conhecimento, em ambos os casos, passa a ser atribuída ao juízo. É certo que, conforme veremos em breve, de modo bastante diverso, o juízo é *determinante* na passagem do universal ao particular; e é apenas *reflexivo* se o

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, pág. 184.

universal é buscado a partir do particular. Essa contradição não equivale simplesmente à afirmação, que pode ser encontrada em muitos livros de lógica, segundo a qual a indução proporciona resultados menos seguros do que a dedução. Nesta problemática de Kant, trata-se da problemática geral, da crise do pensamento metafísico em geral (não importa se ele não tinha consciência disso), e essa crise no segundo caso vem aprofundada qualitativamente. Uma problemática profunda também está presente, sem dúvida, no primeiro caso. Mas neste pode parecer a Kant que, com a dedução transcendental das categorias, as leis universais que o intelecto (segundo a concepção de Kant) prescreveria à natureza tenham recebido um fundamento lógico suficiente. Contudo, em qualquer aplicação concreta, quer dizer, em toda pesquisa e determinação de qualquer particularidade concreta (seja ela a de um agrupamento ou de uma lei particular), a problemática aparece grávida de consequências. Kant diz:

Mas existem formas tão múltiplas na natureza e são igualmente tantas as modificações dos conceitos transcendentais gerais da natureza (deixados sem determinação pelas leis que fornecem *a priori* o intelecto puro, já que tais leis concernem apenas à possibilidade de uma natureza em geral, como objeto dos sentidos), que devem existir também leis que, enquanto leis empíricas, bem poderão ser contingentes, segundo o modo de ver do nosso intelecto, se bem que, para serem chamadas leis (como se requer para o próprio conceito de uma natureza), devam ser consideradas como necessárias segundo um princípio – que nos permanece desconhecido – da unidade da multiplicidade<sup>10</sup>.

É preciso assinalar como momentos decisivos dessa argumentação de Kant que, de um lado, todas as leis particulares (empíricas) são contingentes “segundo o modo de ver do nosso intelecto” e essa sua contingência para “nosso” pensamento permanece necessariamente insuperável; e, de outro, para que possam “ser chamadas leis”, há que ser colocado como fundamento delas um “princípio da unidade da multiplicidade” que “para nós” é desconhecido e incognoscível.

É evidente que lidamos, ainda aqui, com um agnosticismo qualitativamente diverso do da *Crítica da Razão Pura*. Lá se tratava de uma incognoscibilidade derivada do princípio das coisas em si, que não excluía um conhecimento continuamente crescente e aperfeiçoado dos fenômenos. O fato de que esse conhecimento se referisse apenas ao mundo dos fenômenos e não à realidade

---

<sup>10</sup> *Crítica do Juízo*, introdução, seção IV.

objetiva, como vimos, não tem inicialmente consequências para a práxis científica concreta. Dizemos “inicialmente”, mas a verdade é que, mal o desenvolvimento da física como ciência e sua aproximação mais exata à realidade objetiva dissolvem a homogeneidade mecanicista-metafísica (que ainda prevalecia na época de Kant) do mundo refletido na ciência, mal emergem, por conseguinte, fenômenos particulares, ou grupos de fenômenos e leis particulares, não mais subordináveis (subsumíveis) reciprocamente à maneira mecanicista e metafísica, e já o idealismo subjetivo dos agnósticos interfere de modo profundamente nocivo na própria práxis concreta e científica dos físicos. Lenin assinalou essa linha de desenvolvimento, assim que ela se manifestou, como um perigo para as ciências naturais; e empreendeu contra ela uma demolidora luta ideológica. Hoje, essa crise aparece em seu extremo aguçamento, quer no que concerne à teoria da relatividade, quer em face da teoria quântica.

Uma crise desse tipo existia desde o início na gnosiologia e na metodologia das ciências biológicas; poder-se-ia dizer até que o aparecimento da biologia como ciência se exprimiu na forma dessa crise. Vimos que, já em Kant, o agnosticismo idealista subjetivo não mais se refere apenas aos princípios mais abstratos de um conhecimento científico em geral e sim, direta e imediatamente, à própria práxis científica concreta: qualquer lei particular, em sua relação com a lei universal (segundo Kant, em sua subsunção), é desde o princípio problemática, pois tal relação de ser ao mesmo tempo puramente subjetiva, insuperavelmente hipotética e, no entanto, deve ser também objetivamente científica. A cognoscibilidade do mundo objetivo, independente da consciência, insere-se em toda e qualquer afirmação concreta, determinando o conteúdo científico e o método científico.

Essa contraditoriedade ainda aparece com maior profundidade quando se deve partir do particular para o universal, na esfera do juízo *reflexivo*. Kant diz: “esse princípio transcendental, o juízo reflexivo não pode deixar de dá-lo ele mesmo como lei, sem o derivar de outro (porque assim se tornaria juízo determinante); e nem pode prescrevê-lo à natureza...”<sup>11</sup>. O subjetivismo e o agnosticismo, portanto, aparecem de modo ainda mais pronunciado: o agnosticismo domina todo o campo da ciência, todos os seus problemas concretos, as suas relações. E o inteiro

---

<sup>11</sup> *Ibidem*.

método se enrijece num aberto subjetivismo.

Todas essas contradições insuperáveis decorrem, em última análise, do idealismo filosófico. Desde o momento em que existe uma biologia como ciência, a filosofia burguesa tem diante de si um dilema insolúvel: ou tenta resolver os problemas biológicos com os meios do pensamento metafísico (quer dizer, procura reduzi-los às leis da mecânica) e cai em contradição com os fatos específicos da vida, ou tenta compreender os novos fenômenos com uma aparelhagem conceitual que transcende a mecânica e cai necessariamente na categoria da finalidade e em todas as contradições desta categoria em sua formulação idealista. Kant procura, também, seguir este segundo caminho. Em seu favor, diga-se que, à diferença de seus contemporâneos e sucessores reacionários, ele não quer fazer com que a finalidade desemboque aberta e diretamente na teologia; e não pretende utilizar a finalidade como uma nova categoria para afastar as leis da causalidade, procurando, antes, colocá-la de acordo com o sistema geral daquelas leis. Por isso, ele define a finalidade como “uma conformidade à lei do contingente como tal”<sup>12</sup>.

Todavia, já que em Kant, não obstante os importantes aspectos dialéticos, predomina o pensamento metafísico, as dificuldades ainda se tornam mais insuperáveis. Na realidade, nele – como pensador metafísico – necessidade e contingência confrontam-se de maneira imediata e rígida. Para Kant, só é necessário aquilo que pode ser conhecido *a priori*; o resto escorrega inevitavelmente para a contingência. Assim, para ele, qualquer diferenciação, qualquer especificação da realidade – e, por conseguinte, tudo que é particular e singular – deve necessariamente aparecer como contingente. Ver a contingência tanto na especificação como na finalidade, buscar as categorias próprias da biologia sem abandonar ou minimizar as da natureza sem vida: em tudo isso, sem dúvida, há momentos progressistas, ainda que Kant esteja longe de ter formulado corretamente esses problemas e ainda mais longe de tê-los resolvido, como afirmam tantos historiadores burgueses da filosofia. Ele extraiu estes problemas da realidade, do desenvolvimento das ciências: e isto já é um mérito histórico, particularmente quando é certo que, pelo menos, pressentiu sua importância.

No que concerne à particularidade, já chamamos a atenção para

---

<sup>12</sup> Kant, *Erste Einleitung...*, pág. 198.



a genialidade da definição de Spinoza. Quando Kant, na relação do particular com o universal, vê o momento da contingência, ele está, sem dúvida, parcialmente com razão, levando-se em conta a ruptura com a metafísica rigidamente mecanicista na passagem do particular ao universal e vice-versa, bem como a constatação de que aquilo que constitui a particularidade não é, em sua especificidade, passível de ser meramente deduzido do universal, e que de um particular não se pode obter simplesmente um universal. A proposição do problema da contingência nessa relação recíproca é, neste sentido, justificada. É certo que só o é para um pensamento realmente dialético, que, ao mesmo tempo, reconheça na contingência um elemento, um momento da necessidade. E desse reconhecimento não há traço algum em Kant. Neste ponto, contudo, é preciso distinguir claramente Kant dos “biólogos” reacionários, é preciso acentuar com ênfase particular que com a “conformidade à lei contingente” daquilo que é finalístico (o organismo), ele não pensa absolutamente em eliminar a necessidade causal e a conformidade à lei, e sim conservá-la no seio da objetividade (possível, no seu sistema) da causalidade concebida à maneira mecânica. Por não conhecer a dialética da necessidade e da contingência, podemos vê-lo, ainda aqui, às voltas com antinomias do tipo das da dialética transcendental na *Crítica da Razão Pura*: “Tese: toda produção de coisas materiais é possível segundo leis puramente mecânicas. Antítese: Alguns produtos da natureza não são possíveis segundo leis puramente mecânicas”<sup>13</sup>.

Os argumentos ulteriores de Kant indicam que essa antinomia se calcou no modelo formal da dialética transcendental e que ela, tal como o seu modelo, acarreta consequências agnósticas; porém, como já observamos, apresenta um caráter diverso do da *Crítica da Razão Pura*. Essa diferença se exprime sobretudo no fato de que aquele incognoscível que se apresenta como resultado da antinomia insuperável não é mais uma coisa em si completamente privada de conteúdo e de forma, e sim – embora como problema insolúvel – recebe uma clara fisionomia de conteúdo e forma. Assim Kant, ao expor as consequências da antinomia há pouco referida, formula a questão:

Se, no princípio interno (por nós ignorado) da natureza, podem se reunir em um princípio único a relação físico-mecânica e a relação finalística das coisas mesmas. Só que a nossa razão não é capaz de

---

<sup>13</sup> *Crítica do Juízo*, § 70,

operar essa união...<sup>14</sup>.

Aqui temos uma nova oscilação característica da filosofia kantiana: com uma mão ela nega qualquer cognoscibilidade objetiva à vida e com a outra fornece à pesquisa indicações relativamente concretas. (E certamente não é por acaso que a passagem citada esteja entre as que Goethe aprovou e sublinhou em seu exemplar da *Crítica do Juízo*.) A exigência de uma tal conformidade a leis dos organismos ainda tem mais peso na medida em que Kant tem a exata sensação de que qualquer modo fenomênico concreto e específico da vida, considerado do ponto de vista da pura e simples conformidade às leis mecânicas, deve ter um insuprimível caráter contingente: “que a natureza, considerada como simples mecanismo, teria podido configurar-se de mil outras maneiras...”<sup>15</sup>.

Esta exigência persiste em Kant, também, porque sua concepção metafísica e a-histórica do mundo (baseada em um idealismo subjetivo) torna impossível uma justa compreensão do finalismo na vida orgânica. Kant define o finalismo do seguinte modo: “uma coisa existe como fim da natureza *quando é causa e efeito de si mesmo* (embora em duplo sentido)...”. Daí resultaria, por um lado, que ela se produz a si mesma tanto como gênero quanto como indivíduo; e, por outro, que deve existir entre as partes uma conexão tal “que a conservação da parte e a conservação do todo dependam uma da outra”<sup>16</sup>; que “as partes (relativamente à existência e à forma delas) só sejam possíveis através de sua relação com o todo”. No entanto, ao invés de descobrir aqui uma nova forma superior dos nexos conforme a leis, ao invés de desenvolver dialeticamente daquilo que é mecânico a “força formativa” (por ele contraposta à “força unicamente motriz” da mecânica), ainda uma vez Kant se prende a uma contraposição rígida, tão metafísica quanto agnóstica: “Falando rigorosamente, a organização da natureza não tem, pois, analogia alguma com qualquer causalidade que conheçamos”<sup>17</sup>.

A tentativa gnosiológica de Kant de fundar uma metodologia científica da vida orgânica acaba, assim, no completo agnosticismo. Para dar ao menos a aparência de uma construção científica aos

---

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*, § 64.

<sup>16</sup> *Ibidem*, § 61.

<sup>17</sup> *Ibidem*, § 65.

conceitos, ele é compelido a inventar uma “adequação” completamente mistificada da realidade objetiva à “nossa faculdade cognoscitiva”. Ainda aqui, decerto, encontramos alguns traços da oscilação de Kant entre materialismo e idealismo, já ressaltada por Lenin: recordemos que ele afirma que a natureza se especifica a si mesma. De fato, se o nexó entre o universal e o particular suposto aqui por Kant fosse determinado como propriedade da própria realidade objetiva, essa “afinidade” (como ocorre frequentemente em Hegel) seria apenas uma expressão idealisticamente invertida do fato de que o nosso conhecimento se adapta à realidade objetiva independentemente da nossa consciência, do fato de que o conhecimento aspira ininterruptamente a refletir tal realidade da maneira mais adequada possível. A expressão invertida não passaria, então, de uma das muitas ilusões da espontaneidade do sujeito que conhece de modo ingênuo e acrítico. Mas o idealismo subjetivo agnóstico de Kant não podia ir tão longe.

Esse enigmático “favor” oferecido pela natureza à nossa faculdade cognoscitiva só pode ser utilizado por Kant, em toda a sua pureza, para a fundação da sua estética. E, também aqui, apenas do seguinte modo: fazendo com que tudo o que é estético seja confinado à esfera subjetiva e qualquer conformidade a leis e a conceitualidade objetiva sejam, portanto, afastadas da estética. “O juízo estético é, pois, uma particular faculdade de julgar as coisas segundo uma regra, mas não segundo conceitos”<sup>18</sup>. Assim, em Kant, a estética se torna não só subjetivista como também formalista: o afastamento do conceito importa na dissolução do conteúdo. (Até que ponto Kant realiza ou deixa de realizar esse programa – e o deixar de realizá-lo conta em seu favor – não é questão para ser discutida aqui.) Em suma: a estética se transforma, dessa maneira, em um “parque reservado da natureza”, cuidadosamente isolado da esfera do conhecimento. Porém, uma tal separação nítida é para Kant metodologicamente impossível no que se refere ao conhecimento do que é orgânico. Por isso, tal conhecimento, em seu modo de consideração teleológico, não possui nenhuma “faculdade particular, mas é simplesmente o juízo reflexivo em geral”. É um conhecimento por conceitos, mas de tal natureza que não pode haver nenhum poder “objetivamente determinante”<sup>19</sup>. Deste modo, a objetividade científica para a biologia é simultaneamente requerida e negada.

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, introdução, seção VIII.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

Para essas antinomias mistificadoras só se pode oferecer uma saída de mistificação. Kant expõe uma gnosiologia na qual todos os problemas concretos, que são insolúveis para “nós”, devem não obstante ser solucionados. Os limites do conhecimento, aqui, não se situam, como na *Crítica da Razão Pura*, no horizonte do conhecimento concreto real (sem tocá-lo) e sim no meio dos conhecimentos concretos. Aqui, a ultrapassagem dos limites não é proibida, como na primeira crítica, e deve mesmo ser tentada: os limites devem ser superados, mas com a consciência filosófica de que se trata de conhecimentos – para “nós” – insuprimivelmente problemáticos. Essa posição ainda mais oscilante de Kant indica claramente que ele pelo menos intui e sente a crise filosófica do seu tempo. Por isso ele, tendo admitido uma problemática sem solução, propõe, em contraste com a primeira crítica, um salto no abismo do novo. Kant, porém, não vê que a sua problemática, o seu fracasso (mesmo prescindindo do limite idealista geral), anuncia a crise decisiva do pensamento metafísico e a sua derrocada em face da emergência de problemas manifestamente dialéticos.

Pode-se perceber de modo claro como Kant estava envolvido no pensamento metafísico quando vemos que ele identifica o pensamento metafísico com qualquer pensamento (“nosso”) humanamente possível ou com qualquer pensamento conceitualmente racional (que ele chama de “pensamento discursivo”). De tal formulação equivocada e falsa só poderia resultar uma resposta equivocada e que falseia ainda mais o problema: o pensamento colocado além dos limites impostos ao “nosso” pensamento não é o pensamento dialético (em antítese ao metafísico) e sim um pensamento intuitivo (em antítese ao racional-conceitual, discursivo). Eis como Kant expõe a antítese com suas próprias palavras:

Nosso intelecto é uma faculdade de conceitos, isto é, um intelecto discursivo, no qual são contingentes a espécie e as diferenças do particular que lhe é dado pela natureza, e que pode ser reconduzido a seus conceitos. Já que, no entanto, ao conhecimento pertence também a intuição, e já que uma faculdade de intuição *perfeitamente espontânea* seria uma faculdade de conhecer distinta e de todo independente da sensibilidade (quer dizer, um intelecto, no sentido mais amplo da palavra), pode-se também conceber um intelecto *intuitivo* (negativamente, isto é, apenas como não discursivo), que não vá do geral ao particular e, pois, ao individual (mediante conceitos), e para o qual não exista aquela contingência no acordo com a natureza, nos seus produtos determinados segundo leis particulares, mediante o intelecto, contingência que torna tão difícil ao nosso intelecto

reconduzir a variedade da natureza à unidade do conhecimento...<sup>20</sup>.

Tal conhecimento intuitivo seria uma “universalidade sintética”, em antítese à universalidade “analítica” do intelecto discursivo. Para semelhante maneira de conhecer, o problema da contingência – por exemplo, na conexão do todo com as partes, na conexão do universal com o particular – não existiria absolutamente. Como se vê, a dialética interna dos problemas leva Kant até o ponto em que surgem as questões da dialética, porém nesse ponto ele faz marcha à ré e recorre à intuição, ao irracionalismo.

Decerto, também é evidente que Kant tem uma clara percepção dos perigos que derivam desta sua posição filosófica. Ele está bem longe de indicar, como um caminho que possa ser completamente trilhado, aquele que suas considerações apontam como saída metodológica e que conduz à intuição e ao irracionalismo. Chega mesmo a recusar energeticamente ao “nosso conhecimento” essa capacidade de intuir por ele próprio postulada; e é claro que com isso fica subentendida a abdicação do “nosso” conhecimento em face de qualquer dialética. Ainda aqui, o conhecimento intuitivo emerge apenas como horizonte, como última perspectiva. Kant pretende unicamente ter demonstrado que a hipótese de um intelecto intuitivo (de um *intellectus archetypus*) não contém “contradição alguma”. Nessa tese cognoscitiva, ele enxerga um “mais adiante”, algo que para o “nosso” pensamento é por princípio impossível de ser alcançado.

Compreende-se que, bem no meio da crise de crescimento das ciências e da filosofia, essa tomada de posição mais do que oscilante de Kant devesse suscitar uma enorme impressão, uma grande excitação. Pode-se dizer que nessa repercussão as precauções gnosiológicas de Kant foram sumariamente postas de lado. Na *Crítica do Juízo*, viu-se um abrir das portas para um pensamento que era impetuosamente exigido pelo desenvolvimento das ciências naturais e pela visão do mundo que surgia à base delas: o pensamento dialético.

Aqui, todavia, cumpre distinguir dois caminhos, bastante diversos. Goethe, de cujo papel na situação ora focalizada falaremos em outro capítulo, saúda a *Crítica do Juízo* como a confirmação filosófica de seu modo espontaneamente dialético de considerar os fenômenos da natureza. A antítese entre o discursivo e o intuitivo em geral não lhe desperta interesse: como materialista

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, § 77.

espontâneo, não hesita em pôr de lado os escrúpulos de Kant.

Schelling, por sua vez, desenvolve decididamente o problema kantiano do pensamento discursivo e intuitivo. Em meu livro *A Destruição da Razão*<sup>21</sup>, mostrei que a dialética do jovem Schelling degenera necessariamente e de maneira cada vez mais pronunciada em um irracionalismo intuitivo. E, a este propósito, a impressão decisiva nele produzida pela *Crítica do Juízo* e, particularmente, pela contraposição entre pensamento discursivo e pensamento intuitivo, não teve certamente uma função desprezível, do ponto de vista ideológico. Aparentemente, Schelling, de modo análogo a Goethe, faz do postulado – irrealizável – de Kant uma realidade posta fora de discussão. Schelling, porém, assume a antítese kantiana do discursivo e do intuitivo e a identifica com a antítese entre pensamento metafísico e pensamento dialético. Assim, o “sincero pensamento juvenil” de Schelling (Marx) desemboca no cego círculo vicioso do irracionalismo, apesar da sua filosofia de juventude conter interessantes indicações para a elaboração de uma dialética do universal e do particular que vão além de Kant. Schelling, entretanto, precisava indicar um *organon*, uma garantia que servisse a esse pensamento verdadeiramente dialético para a colocação da intuição no mesmo plano da dialética, do autêntico conhecimento da realidade, a fim de ultrapassar o puro e simples postulado de Kant. Enquanto esse *organon* era a atitude estética, ainda era possível oscilar entre a dialética idealista objetiva e o irracionalismo. Depois da sua transferência para Wurzburg, em 1803, quando começou a ver esse *organon* na religião, optou pela queda completa no puro irracionalismo reacionário, tornado adialético.

Por isso, a superação de Kant por parte de Schelling apresenta duas faces. Nele encontramos reais indicações da solução dialética daquelas questões que em Kant, de certo modo, tinham sido impostas do exterior e que ele, por isso, devia subjetivizar e deixar abertas. Essa tendência se combina e se mistura no jovem Schelling com uma irracionalização mística dos problemas, que leva à crescente dissolução dos elementos de efetiva dialética. Aqui nos interessa apenas a primeira tendência; a outra já foi por nós discutida no livro há pouco referido (*A Destruição da Razão*). Schelling vai decisivamente além do conceito kantiano da vida

---

<sup>21</sup> A ser lançado pelo Instituto Lukács em 2019, em edição bilingue. N. dos E.

orgânica, levado pelo processo lógico espontaneamente justo segundo o qual a unidade das leis naturais não pode ser eliminada pelo reconhecimento de um particular modo de formar-se daquilo que é orgânico. Na sua *Alma do Mundo*, Schelling – em relação ao pensamento de Kant, que já conhecemos, sobre a contingência do impulso formador daquilo que é orgânico – escreve:

No conceito de *impulso formador* está contido o fato de que a formação não ocorre apenas de modo cego, quer dizer, através de forças que são próprias da matéria *como tal*, e que ao necessário existente em tais forças se acrescenta o contingente de um influxo estranho que, na medida em que modifica a força formadora da matéria, ao mesmo tempo a constrange a produzir uma *figura determinada*.

Schelling também rejeita firmemente a suposição de uma particular “força vital”<sup>22</sup>; na explicação do fenômeno da vida, ele ignora semelhante força específica. A vida consiste – continua ele – “em *um livre jogo de forças*, que é continuamente mantido por algum influxo externo”. A vida, pois, não é um em-si particular: “é somente uma determinada *forma* do ser”<sup>23</sup>. E, coerentemente, conclui essas considerações com as seguintes palavras:

Portanto, as forças que estão em jogo durante a vida não são forças *particulares*, *próprias* da natureza orgânica; o que põe em *jogo* essas forças naturais cujo resultado é a *vida* deve, porém, ser um princípio *particular*, que a natureza orgânica de algum modo vai buscar na esfera das forças universais da natureza e transfere à esfera superior da vida, transformando aquilo que de outra maneira seria produto morto em forças formadoras.

Se atentarmos para o fato de que o livro acima citado apareceu em 1798 e se recordarmos o nível que as ciências naturais tinham alcançado naquele tempo (em particular a biologia), parece-nos fora de dúvida que Schelling, aqui, deu um grande passo adiante de Kant. E, na verdade, não só na tentativa de compreender dialeticamente a vida, como no desenvolvimento e na concretização ulterior do particular. O jovem Schelling teve inclusive certo pressentimento do papel do ambiente no nascimento e no fim da vida, da relação recíproca dialética entre o organismo e o ambiente. Exatamente por isso, tanto o contingente como o particular assumem nele um significado dialético que Kant não teria podido entender: as duas categorias começam a perder aquela rigidez e aquele caráter metafísico abstrato que tinham em Kant, tornam-se mais concretas, são inseridas em nexos dialéticos.

---

<sup>22</sup> Schelling, *Werke*, Stuttgart, 1856, vol. II, págs. 565-566.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, pág. 566

Tal tendência à dialética se exprime de modo ainda mais decisivo nas suas considerações posteriores. No *Primeiro Esboço do Sistema da Filosofia da Natureza* (1799), Schelling escreve, a propósito da vida e da morte:

A vida se afirma através da contradição da natureza, mas desapareceria se a natureza não a combatesse... Se o influxo exterior contrário à vida serve precisamente para manter a vida, o que por sua vez aparece como a *coisa mais favorável* para a vida, a absoluta insensibilidade a este influxo deve ser a razão de que a vida se finde. Tão paradoxal é o fenômeno da vida que o é até em sua cessação. O produto, enquanto orgânico, jamais pode naufragar na indiferença... A morte é o retorno à indiferença universal... Os elementos que se tinham subtraído ao organismo universal voltam novamente a ele e, já que a vida é só um estado mais intensificado de forças naturais comuns, o produto, mal cessa esse estado, cai sob o domínio *daquelas forças*. As mesmas forças que, num determinado período, mantiveram a vida a destroem, afinal, e deste modo a própria vida não é uma coisa qualquer, é apenas o fenômeno de uma passagem de certas forças daquele estado elevado ao estado habitual do universal<sup>24</sup>.

Naturalmente, já nesse período do desenvolvimento de Schelling, na própria época dessa argumentação relativamente avançada, revelam-se também as tendências problemáticas de toda a sua filosofia. Elas se concentram na sua firme manutenção do falso dilema kantiano do discursivo e do intuitivo, bem como no desenvolvimento irracionalista do *intellectus archetypus* como intuição intelectual. Isso pode ser percebido desde o início da carreira de Schelling. Em sua obra juvenil *A Alma do Mundo*, da qual citamos acima alguns pontos dialéticos na explicação do organismo, Schelling, na questão da contingência do desenvolvimento orgânico, tira conclusões que já indicam claramente uma orientação voltada para a teoria da liberdade mística:

De fato, a natureza não deve produzi-los (os organismos – G.L.) *necessariamente*; a natureza, onde nasce, deve ter agido de *modo livre*; só na medida em que a organização é produzida pela natureza em sua *liberdade* (por um livre jogo da natureza), ela pode suscitar ideias de finalismo; e só na medida em que suscita tais ideias é que ela é *organização*<sup>25</sup>.

Aqui já estão claramente visíveis os dois defeitos do jovem Schelling: a nítida contraposição adialética de necessidade e liberdade, como herança kantiana; a mistificação da liberdade, como consequência da filosofia da intuição.

---

<sup>24</sup> *Op. cit.*, vol. III, págs. 89-90.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, vol. II, pág. 567.



A situação ainda se torna mais clara quando Schelling procura concretizar a relação de universalidade e particularidade. Ele parte justamente da famosa definição de Spinoza que já citamos (“toda determinação é negação”). Porém, na tentativa de descobrir a interconexão de universalidade, particularidade e singularidade, insiste em compreender tal interconexão como simples dedutibilidade, como subsunção sem resíduos “não contingentes” do particular e do singular sob o universal. Essa formulação do problema, derivada do pensamento metafísico, leva necessariamente a uma resposta irracionalista deste tipo:

Levando em conta simultaneamente os dois fatos – isto é, que a limitação determinada não pode ser determinada pela limitação em geral e que, no entanto, ela nasce *juntamente* com esta última e em um ato único – a conclusão é a de que ela é *incompreensível* e *inexplicável* para a *filosofia*... Portanto, o inexplicável não é o fato de que eu seja limitado de modo determinado e sim o próprio modo dessa limitação<sup>26</sup>.

O problema do finalismo é resolvido por Schelling de maneira análoga. Quando pensa nas influências recíprocas características entre organismo e ambiente, que ocorrem sem que uma consciência as acompanhe e cuja estrutura, não obstante, é tal que nós somos os únicos a concebê-la como alguma coisa de finalístico ao se apresentarem em termos conscientes, Schelling tem um pressentimento de como exatamente andam as coisas. Certamente, o nível alcançado em seu tempo pela ciência impedia-o de desenvolver de maneira consequente e até o fundo esses pensamentos, impedia-o de acompanhar o desenvolvimento tão rico de saltos da matéria em movimento até chegar ao organismo. Contudo, Schelling resolve esse problema, também, de modo puramente apodítico; e não só inverte tudo com o seu idealismo místico como falseia o problema e deforma-o a ponto de torná-lo irreconhecível. O mundo objetivo passa a nascer, assim, “por um mecanismo completamente cego da inteligência”. Só em semelhante mundo, diz ele, pode ser pensada uma atividade finalística sem consciência; só assim a natureza se torna possível como algo “que é finalístico sem ser produzido finalisticamente”<sup>27</sup>.

Aqui, podemos apenas nos referir brevemente a alguns casos mais ilustrativos no que se refere tanto à superação de Kant como à queda na mística irracionalista. Para o nosso problema, é decisivo

---

<sup>26</sup> *Op. cit.*, vol. III, pág. 410.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, pág. 606.

o modo pelo qual Schelling, indo além dessa questão particular sumamente importante, mas permanecendo na metodologia por ela determinada, procura desenvolver a dialética do universal e do particular. Em face de Kant, é um grande avanço que ele suponha uma compenetração recíproca dos diversos momentos, uma superação mútua deles, uma conversão de um no outro. Inicialmente, Schelling quer dar apenas uma complementação filosófico-natural e objetiva à *Doutrina da Ciência* de Fichte, sem submeter-lhe o ponto de vista a uma crítica de princípio. Só sob a influência pessoal de Hegel é que o idealismo objetivo de Schelling se coloca sobre uma base própria. Essa objetividade, contudo, recebe um caráter platonicizante, quer dizer: o intelecto intuitivo postulado por Kant realiza-se em Schelling como uma tentativa de renovação dialética da doutrina platônica das ideias. Precisamos salientar, decerto, que essa reviravolta dá a Schelling a possibilidade de proclamar novamente a cognoscibilidade das coisas em si no terreno do idealismo objetivo; por isso, estão presentes em sua obra – apesar de todo o misticismo irracionalista – também tendências à objetividade, à admissão da cognoscibilidade do mundo exterior, e tais tendências vão muito adiante de Kant. Schelling resume assim o novo programa da sua filosofia: “Aplicando convenientemente a interpretação dinâmica das coisas, chega-se a saber como a *própria natureza age*”<sup>28</sup>. Esse programa, que revela tendências saudáveis ao abandonar a explicação idealista subjetiva da natureza, descamba, porém, necessariamente para o misticismo irracionalista, ao ser desenvolvido até o fundo: “A própria natureza é, por assim dizer, uma inteligência enrijecida com todas as suas sensações e intuições”<sup>29</sup>.

Por isso, ainda que esse objetivismo idealista signifique um progresso em face de Kant, e ainda que à sua base a relação dialética do universal e do particular tenha podido tornar-se um importante momento do método filosófico, o ecletismo e o irracionalismo de Schelling, conforme vimos, destroem a cada passo as conquistas que mal tinham sido feitas. Ainda neste caso, devemos nos contentar com a ilustração deste estado de coisas por um único e importante exemplo. Sabemos que um dos momentos mais importantes da “construção” schellinguiana do mundo é a categoria da potência. Essa categoria nasce, bastante cedo, em

---

<sup>28</sup> *Op. cit.*, vol. IV, pág. 75.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, pág. 77.

Schelling, exatamente da dialética do universal e do particular. No livro juvenil *Ideias para uma Filosofia da Natureza*, a ideia ainda é equiparada à mônada leibniziana: “Qualquer ideia é algo de particular que é absoluto enquanto tal; o absoluto é sempre um só... a diferença está apenas no modo pelo qual o absoluto é na ideia sujeito-objeto”<sup>30</sup>. Assim surgem em Schelling os momentos construtivos das potências, e cada uma dessas potências é, ao mesmo tempo, o absoluto (o universal, o idêntico) e, também, insuprimivelmente, o particular. Isso está substancialmente ligado ao fato de que Schelling só reconhece e realiza a objetividade, a reprodução da realidade através do pensamento, na universalidade abstrata. E é por tal razão que nele a potência não é uma mediação real entre o imediato e o absoluto, mas uma presumida relação quantitativa dos princípios (subjetivo e objetivo, etc.), de modo que a escolha, a determinação dessas proporções quantitativas é pura e simplesmente abandonada ao arbítrio que constrói. Hegel, portanto, tem razão quando diz da construção schellinguiana mediante as potências: “Representar tudo como uma série é formalismo; encontramos determinações sem necessidade; e, em lugar de conceitos, encontramos fórmulas”<sup>31</sup>.

As ideias, diz Schelling, “nada mais são do que a síntese da identidade absoluta de universal e particular”<sup>32</sup>. Por isso, nas potências, segundo a concepção de Schelling, aparece junto com a unidade dialética do universal e do particular também a unidade do princípio objetivo e do subjetivo: “de modo que esse tipo universal de fenômeno se repete necessariamente também no particular e, como o mesmo e idêntico, no mundo real e ideal”<sup>33</sup>. O que implica – a despeito das construções místico-irracionalistas – a ideia ou, pelo menos, o pressentimento de que o universal e o particular não são simplesmente determinações do pensamento, mas sim que a determinação ideal é apenas a expressão subjetiva da realidade objetiva existente em si. Na aplicação concreta da teoria da potência, entretanto, Schelling não desenvolve a dialética objetiva e subjetiva de universal e particular como uma dialética concreta da natureza: acaba por entreter-se de modo abstrato e frequentemente caricatural com analogias formais muito comumente artificiais e

---

<sup>30</sup> *Op. cit.*, vol. II, pág. 64.

<sup>31</sup> Hegel, *Werke*, Berlim, 1932, vol. XV, pág. 672. Hegel será a seguir citado, salvo indicação em contrário, de acordo com esta edição.

<sup>32</sup> Schelling, *Werke*, ed. *cit.*, vol. II, pág. 64.

<sup>33</sup> *Op. cit.*, pág. 66.

infundadas. O impulso na direção de uma dialética degenera em jogo vazio de analogias e paralelismos.

Apesar de tudo, é necessário constatar que se deu um passo adiante de Kant, sobretudo na estética. As tentativas de encontrar uma relação dialética entre o universal e o particular não tinham tido influência alguma sobre a estética de Kant. Esta estética permanecia subjetiva, privada de objeto e de conceito; a concepção idealista subjetiva, tomada à filosofia da natureza, da adequação do mundo às necessidades da nossa faculdade cognoscitiva, só podia aumentar esse subjetivismo estético. Somente na filosofia da natureza orgânica é que aparecem os primeiros acenos à objetividade. Em Schelling, a filosofia da natureza e a estética pedem fundamentação idealista objetiva. O platonismo de Schelling tem como consequência que tudo – inclusive a questão da relação do universal com o particular – sofra uma radical inversão: a essência da realidade objetiva aparece como cognoscível, mas a ideia não deve ser o reflexo da coisa e sim a coisa é que recebe a sua existência, o seu em-si, da ideia. Surge, assim, um mundo todo particular das ideias. Se, diz Schelling, “daí se concluir que então devem existir tantos universos quantas ideias de coisas particulares, ter-se-á chegado exatamente à conclusão que visávamos”<sup>34</sup>. Desta forma, em contraste com a originária teoria platônica das ideias – na qual as ideias representam a universalidade, a legitimidade das coisas angulares e relações –, a dialética do universal e do particular é levada diretamente ao próprio mundo das ideias: “As coisas particulares, enquanto absolutas na particularidade delas (e, portanto, ao mesmo tempo, universais), enquanto particulares, se chamam ideias”<sup>35</sup>. Esse idealismo platonicizante de Schelling transforma a *dinâmica* (mais desejada e pressentida do que claramente percebida) novamente em estática: a dialética abstrata do universal e do particular – pense-se também na definição da potência – torna-se outra vez uma assimilação sem resíduos e misticamente colorida do particular no universal abstrato. Diz Schelling: “As formas particulares são enquanto tais puras formas sem essencialidade; elas só podem existir no absoluto quando, como particulares, assumem novamente dentro delas a inteira essência do absoluto”<sup>36</sup>. Ou, ainda: “Se a forma *particular* deve ser real em si, ela não o pode

---

<sup>34</sup> *Op. cit.*, vol. V, pág. 389.

<sup>35</sup> *Op. cit.*, pág. 390.

<sup>36</sup> *Op. cit.*, pág. 388.

ser enquanto particular e sim apenas como forma do universo”<sup>37</sup>.

É assim que o impulso na direção da dialética se transforma em puro e simples formalismo. Naturalmente, a dialética de forma e conteúdo se imbrica na de universalidade e particularidade. Mas, ao invés de estudar concretamente as relações recíprocas, frequentemente muito complexas, que derivam dessa conexão, ao invés de procurar explicá-las, o método schellinguiano da construção cria equações analógico-formalistas. Assim, por exemplo, a matéria vem a ser identificada com o universal e a forma com o particular. Schelling é punido por seu platonismo. Ele queria ver na arte um coroamento *a posteriori* que justificasse tudo o que o precedia no seu sistema. Contudo, já que conteúdo, matéria, argumento (em Schelling: mitologia como coisa em si, que é idêntica à ideia) representam o universal, ao passo que a forma é o particular, a realização formal, exatamente como a entende Schelling, não se apresenta como um princípio realmente realizado (completado) pela estética: ela rebaixa o universal da sua alta pureza, da sua realidade. (Naturalmente, a prioridade do conteúdo ideal não exclui absolutamente a completicidade estética, obtida por meio da realização formal.)

A estética de Schelling vai além de Kant também porque tende a fundar uma dialética histórica da arte. A contraposição de antigo e moderno em Schelling deve ser derivada da dialética histórica de universal (gênero) e particular (indivíduo). Em alguns pontos singulares, encontram-se frequentemente em Schelling pensamentos pertinentes e geniais, que iluminam fatos e condições reais do desenvolvimento histórico da arte. Citemos apenas uma passagem da estética para mostrar como, frequentemente, de justas premissas, em Schelling, derivam generalizações abstratas e distorcidas; ou como pressupostos falsos e deformados são retificados através de observações exatas:

O mundo moderno – diz Schelling – pode-se chamar em geral o mundo dos indivíduos; o antigo pode-se chamar o dos gêneros. Neste último, o universal é o particular, o gênero é o indivíduo; por isso, embora dominado pelo particular, ele é o mundo dos gêneros. No primeiro, o particular significa apenas o universal; por isso, já que nele *domina* o universal, o mundo moderno é o mundo dos indivíduos, da decadência. No antigo, tudo é eterno, duradouro, imperecível; o número, por assim dizer, não tem poder, pois o conceito universal do gênero coincide com o do indivíduo. No moderno, a transformação e a mudança são a lei dominante. Tudo

---

<sup>37</sup> Op. cit., pág. 388.

que é finito perece, pois não existe em si mesmo e sim, somente, para significar o infinito<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> *Op. cit.*, pág. 444.

## II A TENTATIVA DE SOLUÇÃO DE HEGEL

Tivemos oportunidade de observar que as interessantes tentativas de Kant e de Schelling para compreender a exata relação entre universalidade e particularidade e para determinar o lugar da particularidade no contexto dialético das categorias terminaram, no primeiro, no beco sem saída do agnosticismo e, no segundo, no do irracionalismo. Este fracasso é causado pela situação histórica daqueles pensadores e pela sua posição em face dos problemas da época. Por um lado, as ciências, cujo nascimento e cujo desenvolvimento impunham à filosofia estes problemas – em primeira instância, a biologia – estavam ainda em um nível primitivo, em uma fase de tentativas, de tal modo que, se podiam colocar aos filósofos questões gerais abstratas, ainda não estavam em condições de fornecer concretas indicações metodológicas. Esta situação desfavorável é acrescida ainda pelo fato de que Kant não foi capaz de aderir ao decisivo passo à frente dado por este desenvolvimento científico, ou seja, a pesquisa da evolução; já Schelling, cujo pensamento se orientava para a compreensão filosófica da evolução, mistificou de modo irracionalista as intuições e as referências então ainda escassas de uma teoria da evolução universal. Por outro lado, tanto Kant quanto Schelling aproximaram-se dos problemas da universalidade e da particularidade quase tão somente do ponto de vista de uma compreensão filosófica do problema da vida na biologia. Escapou-

lhes quase completamente que este conjunto de questões seria chamado a desempenhar um papel decisivo também nas ciências histórico-sociais, em seguida ao novo fato da Revolução Francesa. Isto ocorreu a Kant porque o seu pensamento social era determinado pelo Iluminismo pré-revolucionário, cujos problemas ele traduziu em linguagem alemã-idealista; a revolução se reflete, certamente, do ponto de vista do conteúdo, e de múltiplos modos, em seus escritos histórico-sociais, sem contudo provocar uma reviravolta em suas concepções metodológicas. Quanto a Schelling, teve desde cedo uma atitude bastante negativa em face da Revolução Francesa, para poder utilizar as experiências dela em sua filosofia; seu pensamento, precisamente no período de máximo florescimento, orientava-se de modo tão decisivo para a filosofia da natureza que lhe faltaram todos os pressupostos para aprofundar tais questões.

Hegel, como indiquei amplamente ao expor sua atividade juvenil<sup>39</sup>, partiu precisamente da tentativa de compreender filosoficamente as reviravoltas sociais de sua época; os problemas da filosofia da natureza só mais tarde se inserem em seu sistema. Por isso, ele pôde superar de uma maneira concreta e original os obstáculos que fizeram Kant se desviar de seu caminho. Certamente, tão logo estende o seu método aos fenômenos naturais, surgem nele limites idealistas análogos aos de seus predecessores. Também neste caso, como Engels demonstrou para toda a filosofia hegeliana, tais limites derivam da contraposição de sistema e de método. Enquanto o método dialético tende a conceber todos os setores do ser e da consciência como um processo histórico movido por contradições, o sistema fechado elimina este movimento para o presente e para o futuro, introduz contradições insolúveis inclusive na concepção de que o pensamento tem movimento, transforma frequentemente o desenvolvimento reconhecido pelo método em um desenvolvimento apenas aparente. Ainda que as filosofias de Schelling e de Hegel sejam constitucionalmente diversas e mesmo opostas em pontos decisivos, têm em comum este limite do idealismo objetivo: a identidade sujeito-objeto em vez de uma realidade independente da consciência e que é refletida no pensamento. Este limite se apresenta em ambos por toda parte, mas de modo ainda mais decisivo no que toca ao tratamento da

---

<sup>39</sup> Georg Lukács, *Der junge Hegel* (O Jovem Hegel), Zurique, 1948. Edição para a República Democrática Alemã: Aufbau-Verlag, Berlim, 1954.



natureza como desenvolvimento. O jovem Schelling esboça uma teoria místico-irracionalista do desenvolvimento na natureza e na história, na qual a natureza é concebida como inconsciente, a história como consciente, e sua síntese residiria na arte como atividade consciente-inconsciente. Para Hegel, a natureza é a ideia “alienada” de si mesma, o seu “ser outro” em face de si mesma. Deste modo, a filosofia hegeliana chega à consequência obscura e antidialética de que na natureza não pode existir um desenvolvimento real como o que ocorre na sociedade e na história. A natureza em sua totalidade, segundo Hegel, deve ser “considerada como um *sistema de graus*”<sup>40</sup>. O desenvolvimento, “a *metamorfose* não convém senão ao conceito, pois só a modificação deste é desenvolvimento”. Com esta teoria, Hegel, em sua concepção do desenvolvimento, mantém-se muito atrás de seus contemporâneos alemães como Goethe ou Oken, para não falar de Lamarck ou de Geoffroy de Saint-Hilaire.

Não obstante estes limites e estas insolúveis contradições, Hegel é o primeiro pensador a colocar no centro da lógica a questão das relações entre singularidade, particularidade e universalidade; e não como um problema singular mais ou menos importante ou mais ou menos acentuado, mas como a questão central, como momento determinante de todas as formas lógicas, do juízo, do conceito e do silogismo. Naturalmente, em seu tratamento, revelam-se todas as distorções provocadas pelo idealismo objetivo, pela identidade sujeito-objeto, pela contradição entre sistema e método; sobre as mais importantes para nossas finalidades, retornaremos demoradamente em seguida. Com toda sua contraditoriedade, todavia, a lógica de Hegel representa um importante passo à frente na concretização e clarificação de nosso problema. Veremos também que ele só pôde dar este passo porque fez múltiplas tentativas de compreender filosoficamente as experiências da revolução burguesa de sua época, de encontrar nelas a base para a existência de uma dialética histórica, para iniciar a partir daqui a construção de uma lógica de novo tipo.

Esta nova colocação do problema já é claramente visível no jovem Hegel, na época de Frankfurt. Na tentativa de expor filosoficamente a revolução burguesa, Hegel parte *grosso modo* de uma concepção muito afim da do famoso opúsculo do abade Sieyès sobre o Terceiro Estado. Como é sabido, Hegel repudia

---

<sup>40</sup> Hegel, *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, § 249.

desde jovem o jacobinismo, mas aprova os objetivos burgueses antifeudais e a política da Revolução Francesa. Também para Hegel, o ponto de partida é o contraste entre o real peso econômico-social do Terceiro Estado e sua nulidade política. A tarefa da revolução, para Hegel, é precisamente a de criar um ordenamento estatal que corresponda às relações sociais reais. Buscando esclarecer filosoficamente esta questão, ele se depara com o problema da dialética histórico-social de universalidade e particularidade. Nesta transposição de uma concreta e atual questão político-social na abstratividade da filosofia, manifesta-se naturalmente o idealismo de Hegel, o fato de que todo o seu mundo ideal é determinado pelo atraso da Alemanha. Apesar desta necessária constatação, não é lícito esquecer que nestas abstrações de Hegel fazia-se sentir também um pressentimento da dinâmica concreta das lutas de classe. Hegel considera o Estado do *Ancien Regime* como uma formação que alimenta a pretensão de representar a sociedade como um todo (em lógica: de ser universal), mas tal Estado serve exclusivamente aos interesses das camadas feudais dominantes (em lógica: do particular). Para Hegel, portanto, na dinâmica histórica da revolução, manifesta-se um quadro no qual um sistema socialmente sobrevivente exerce uma verdadeira e real tirania que é desonrosa para todo o povo (o universal torna-se particular). A classe revolucionária, a burguesia, o Terceiro Estado, ao contrário, representam na revolução o progresso social, bem como os interesses das outras classes (o particular torna-se universal).

Em um fragmento de Frankfurt, intitulado “*A Constituição da Alemanha*”, Hegel desenvolve este pensamento do modo mais decisivo. Parte da seguinte constatação: “Todos os fenômenos desta época indicam que não mais se encontra satisfação na velha vida”. O *Ancien Regime* “é a má consciência acrescida do fato de transformar em absoluto, por um lado, a própria propriedade, as próprias coisas, e, por outro, através disto mesmo, os sofrimentos dos homens”. Pertence também a este quadro o fato de que “o universal, por isto, esteja presente ainda tão somente como pensamento, não como realidade”. Hegel vê claramente que tal situação leva à luta pelo poder: “a vida limitada só pode ser atacada hostilmente e com poder pelo melhor quando também ele se tornar poder”. Considerando as coisas imediatamente, trata-se aqui da luta de um particular com outro particular; da luta das classes. Mas o *Ancien Regime* “funda sua dominação não sobre a violência de particulares contra particulares, mas sobre a universalidade; esta

verdade, o direito que ele reivindica para si, deve ser-lhe tirado e concedido àquela parte da vida que o requer”<sup>41</sup>. Como se vê, Hegel transpõe aqui em termos filosóficos as situações sociais e as ideias políticas que as exprimem. Todavia, esta transposição na abstratividade lógica é uma concreta generalização de reais e essenciais motivos da Revolução Francesa. Não apenas uma generalização dos pensamentos de importantes atores da revolução, mas também daquela objetiva situação ideológica socialmente condicionada, cujas formas de expressão Marx definiu posteriormente como “ilusões heroicas”, como a pretensão – inconsciente por parte de quem a realizava – de representar os interesses de toda a sociedade, se bem que, na realidade, ela combatesse sobretudo apenas pelo domínio de uma nova classe, pela substituição de uma forma de opressão e de exploração por outra. Também Hegel, naturalmente, permanecia no terreno destas ilusões. Isto em nada altera, porém, o fato de que a sua transposição em termos filosóficos era o reflexo de uma realidade social.

Não se trata absolutamente aqui de uma ideia isolada de Hegel, mas sim de uma forma típica de suas tentativas de resolver filosoficamente problemas sociais e históricos sob o influxo determinante da Revolução Francesa. Em nossa mais ampla exposição do desenvolvimento juvenil de Hegel, sublinhamos a grande importância da categoria da “positividade” neste período de sua vida e indicamos neste conceito o predecessor de conceitos centrais posteriores, como alienação e estranhamento. Mas, mesmo na juventude de Hegel, a “positividade” sofre uma substancial modificação: na época de Frankfurt, ela aparece histórica e socialmente relativizada como sendo uma categoria histórico-dialética. Em seu período de Iena, Hegel combate a “positividade” em um terreno puramente filosófico, quando sublinha, por exemplo, a positividade na ética formalista de Kant e de Fichte. Certamente, neste ponto, não se deve esquecer o fato de que, por trás da antítese entre o seu idealismo objetivo e o idealismo subjetivo de Kant e de Fichte, manifestam-se antíteses históricas na crítica de formações sociais passadas, em face das quais Hegel tenta demonstrar a superioridade da sociedade burguesa nascida da Revolução Francesa, tal como ele a

---

<sup>41</sup> Hegel, *Die Verfassung Deutschlands. Schriften zur Politik und Rechtsphilosophie* (A Constituição da Alemanha. Escritos sobre política e filosofia do direito), Leipzig, 1923, págs. 140-141.

compreende. Inicialmente, busca indicar que a “positividade”, por causa de um formalismo que tem sempre para Hegel fundamentos subjetivistas, por causa de uma forma “através da qual uma potência se isola e se coloca absolutamente”<sup>42</sup>, conduz a um enrijecimento. Este quadro conceitual formalista deforma a realidade; mesmo um fenômeno que em si não seria “positivo” aparece neste contexto, ou melhor, neste isolamento, neste ser destacado de suas relações existentes em si, como “positivo”:

De fato, ele (o formalismo dos idealistas subjetivos – G.L.) dilacera a intuição e sua identidade de universal e particular, contrapõe entre si as abstrações de universal e particular, e aquilo que pode excluir de tal vacuidade, mas subsumir sob a abstração da particularidade, vale para ele como positivo; sem refletir no fato de que, através desta antítese, o universal se torna um positivo tanto quanto o particular... Mas o real é simplesmente uma identidade de universal e de particular...<sup>43</sup>.

Hegel explica ainda que a unidade dialética de universal e particular desaparece precisamente porque a conexão vital dialética de contingência e necessidade é conceitualmente anulada. Quanto mais concretas se tornam estas análises, tanto mais claramente aparece em primeiro plano a base social das diferenças filosóficas.

Surge assim uma áspera polêmica contra Kant (inclusive contra a *Crítica do Juízo*) por causa de sua concepção metafísica da relação entre universal e particular, entre necessário e contingente. A mais conhecida é a polêmica contra a tentativa kantiana de especificar socialmente o imperativo categórico, de aplicá-lo em casos particulares ou singulares, mantendo-lhe o caráter abstratamente universal. Kant pretende demonstrar que roubar um depósito levaria a contradições internas, isto é, à impossibilidade de que exista em geral um depósito e que, por isto, a proibição de roubar um depósito decorre – através de uma necessidade lógica – da forma universal do imperativo categórico. A crítica de Hegel, que aqui consideramos tão somente do ponto de vista de nosso problema, é precisamente dirigida à relação de universal e particular:

Se não existisse depósito, que contradição existiria? O fato de que não exista depósito entraria em contradição com outras

---

<sup>42</sup> Hegel, *Wissenschaftliche Behandlungsarten des Naturrechts* (Modalidades de tratamento científico do direito natural), *Ibidem*, pág. 402. A terminologia de Hegel é ainda em muitos casos aquela de Schelling; é o caso, no trecho citado, do termo “potência”.

<sup>43</sup> *Ibidem*, pág. 403.

determinações necessárias, assim como o fato de que seja possível um depósito estaria ligada a outras determinações necessárias e seria, por isso mesmo, necessário. Mas não devem ser invocadas outras finalidades e motivos materiais, e sim a forma imediata do conceito é que deve decidir a exatidão da primeira ou da segunda hipótese. Mas, no que toca à forma, uma das determinações opostas é tão indiferente como a outra<sup>44</sup>.

O fato de que Hegel empregue a expressão “determinação” em nada altera a questão de princípio, já que, aqui como alhures, determinação tem com absoluta clareza o mesmo sentido de particularidade. Assim, a forma imediata do conceito significa em Hegel universalidade. Nesta controvérsia entre Kant e Hegel, está em jogo precisamente o fato de saber se é possível, de uma lei universal (aqui, do imperativo categórico), obter os casos particulares de sua aplicação mediante uma simples subsunção lógica, ou se, entre elas, relações recíprocas dialéticas mais complicadas dominam a dialética das mais diversas determinações no seio de uma concreta totalidade. É característico, para o modo unilateral pelo qual Kant coloca este problema na *Crítica do Juízo*, o fato de que não pense absolutamente naquelas dificuldades que o ocupam na construção dos conceitos biológicos quando enfrenta a sociedade e a ética, e que acredite poder evitá-las mediante uma subsunção metafísica.

Ora, Hegel se ocupa da relação recíproca de universalidade e particularidade em conexão com as mais importantes questões do direito e da moral, em constante relação com o seu problema central de então, o problema da “positividade”. A soma de suas intuições relativas a este problema tende igualmente a revelar em que medida um particular ou um universal deva necessariamente se tornar positivo. À primeira vista, trata-se do extremo oposto da controvérsia com Kant sobre o depósito. Mas pode-se perceber imediatamente que os dois extremos referem-se ao mesmo ponto central: à relação recíproca dialética entre universal e particular, na qual Hegel rechaça a subsunção metafísica com a mesma energia com a qual rechaça o isolamento igualmente metafísico, a autonomização do particular. Ele diz:

Não é a filosofia, portanto, que toma o particular como um positivo, pelo fato de ser ele um particular, mas isto ocorre tão somente na medida em que ele atinge uma parte própria de autonomia fora da conexão absoluta do todo<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, pág. 352.

<sup>45</sup> *Ibidem*, pág. 409.

A “positividade” (bem como, no Hegel mais tardio, a alienação) possui primariamente um caráter não filosófico, mas histórico-social. Por exemplo, Hegel coloca a questão de se o feudalismo deva ser considerado como algo simplesmente “positivo”. A sua resposta é: depende do caso. Pode ocorrer, em uma nação, um tal grau de abjeção que, neste caso, “feudalismo e servidão possuam uma verdade absoluta”, como formas adequadas para expressar uma tal degenerescência; neste caso, estas formações não são de nenhum modo positivas, mas sim “a única forma possível de eticidade”<sup>46</sup>. Se, pelo contrário, ocorre uma cisão social, se se agudiza a luta entre o novo e o velho, se se coloca o problema concreto de abolir o feudalismo, o velho – que se apresenta com a pretensão de representar a universalidade social em determinado estágio – aparece inegavelmente como “positivo”. Já encontramos esta concepção de Hegel numa formulação da época de Frankfurt. Todavia, trata-se aqui de concepções que serão sempre determinantes para a filosofia de Hegel, em todos os períodos de sua atividade. Assim, em suas aulas sobre a filosofia da história, diz:

A passagem de uma formação espiritual a outra consiste precisamente em que o precedente universal é superado quando é pensado como particular. Este subsequente mais alto (por assim dizer, o gênero próximo da espécie precedente) está intimamente presente, mas ainda não chegou a se afirmar; e isto torna oscilante e frágil a realidade existente<sup>47</sup>.

O desenvolvimento que se inicia neste ponto é revolucionário e avança de colisão em colisão social. A transformação da universalidade em particularidade e, com isto, como vimos, a dialética de universalidade e particularidade é o problema da ininterrupta transformação da sociedade como lei fundamental da história. Hegel diz:

Estas possibilidades agora se tornam históricas; elas incluem em si mesmas um universal de tipo diverso do universal que constitui a base na essência de um povo ou de um Estado. Este universal é um momento da ideia produtiva, um momento da verdade que aspira e se dirige para si mesma<sup>48</sup>.

Não é difícil indicar, mesmo nestas posições dialéticas e progressistas de Hegel, o limite idealista. Não só porque nesta

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, pág. 406.

<sup>47</sup> Hegel, *Die Vernunft in der Geschichte* (A razão na história), Leipzig, 1917, pág. 74.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pág. 75.

dialética de universal e particular a função do pensamento, da consciência, é quase sempre supervalorizada com relação ao ser social, mas também por causa da inclinação de Hegel para emprestar às formações sociais que se sucedem uma relação de espécie e gênero (particular e universal). Existe aqui, indubitavelmente, um momento da defesa histórica da revolução burguesa. A sociedade burguesa que surge da revolução não deve aparecer apenas como uma forma simplesmente superior ao feudalismo do ponto de vista histórico, mas também como a forma mais alta possível da sociedade em geral, como sua forma mais universal; por esta razão, a forma posterior é colocada como gênero, como universalidade, e a forma anterior como espécie, como particularidade. Ao lado da sadia ideia segundo a qual a forma inferior deve ser compreendida a partir da superior e não vice-versa, existe aqui também um idealismo que deforma os fatos, notadamente porque o tardio Hegel concebia as promessas de uma Constituição prussiana (feitas por Frederico Guilherme III durante as guerras de libertação e jamais concretizadas) como a mais alta forma de sistema estatal, como o conceito universal e genérico do Estado<sup>49</sup>. A este respeito, exporemos em seguida, amplamente, a crítica do jovem Marx, ainda em sua fase idealista de desenvolvimento.

Estas necessárias reservas críticas em face das distorções idealistas não podem, contudo, eliminar o fato de que a dialética de universal e particular na história se apresenta em Hegel num nível muito mais elevado do que em qualquer predecessor, que os seus pensamentos fundamentais não são absolutamente puros esquemas formalistas, mas sim sérias tentativas de captar os momentos reais do desenvolvimento histórico. Na *Fenomenologia do Espírito*, durante cuja redação Hegel ainda esperava que da Revolução Francesa em sua forma napoleônica surgisse também para a Alemanha uma nova condição social, seu filosofar revela ainda fortes tendências à compreensão dos momentos de novidade. Entre outras coisas, chega à interessante teoria segundo a qual o que com frequência surge como novo na história deve necessariamente, no início, receber uma forma simples, abstratamente universal. Apenas paulatinamente, com a consolidação da vitória, os traços concretamente particulares

---

<sup>49</sup> Engels, *Ludwig Feuerbach e o fim da filosofia clássica alemã*, in Marx-Engels, Obras Escolhidas, trad. portuguesa, Editorial Vitória, Rio de Janeiro, 1963, tomo III, pág. 174.

surgem à luz do dia; somente em seu curso este processo se desenvolve como totalidade realmente concreta, possuidora de uma multilateral e complicada dialética de momentos universais e particulares. Assim, Hegel afirma que “a primeira manifestação do novo mundo é inicialmente apenas a totalidade velada da sua simplicidade, ou o seu fundamento universal”. Afirma ainda que a consciência que compreende e vive o novo “sente a carência, na nova formação surgida, da difusão e da particularização do conteúdo”<sup>50</sup>. A particularização é o conteúdo do processo histórico objetivo que dele deriva. Sabemos que o tardio Hegel teve de renunciar a tais esperanças políticas; se ele, de acordo com tal resignação, transformou radicalmente então a sua filosofia da história, se concebeu como reviravolta da história, como início da época moderna, não mais a Revolução Francesa, e sim a Reforma, tal fato é muito mais do que uma pura e simples alteração de periodização: é uma alteração de ponto de vista, de perspectiva; a humanidade, segundo sua concepção, não mais está nos inícios de uma transformação radical, mas sim já na conclusão de um período além do qual o tardio Hegel não consegue vislumbrar nenhuma possibilidade de desenvolvimento superior. Por isso, ele olha agora para o passado, não mais para o futuro. No entanto, o pensamento fundamental da *Fenomenologia*, por nós citado, sobre o modo e sobre o desenvolvimento do novo, encontra-se ainda – mesmo que não mais na forma intensa da grande obra juvenil – nas tardias *Lições sobre a Filosofia da História*.

Hegel, aqui, não se contenta em relacionar importantes problemas da filosofia da história com a dialética de universalidade e particularidade; esta dialética tem também um importante papel na indicação das leis mais gerais do movimento da história. Vemos aqui, por certo, os lados progressistas e reacionários do idealismo objetivo em seu extremo aguçamento. Na medida em que o espírito do mundo se apresenta para Hegel como demiurgo da história, o idealismo misticador atinge precisamente aqui o seu apogeu. Por outro lado, todavia, Hegel busca conceber a própria história como teatro das paixões humanas, dos interesses egoístas, dos objetivos particulares, e representa estas particulares aspirações dos homens, dos grupos humanos, etc., como a força imediata e concretamente motriz da história. Como Engels sublinhou, é decisivo aqui o fato de que, embora através de uma inversão idealista, seja afirmada a grande verdade histórica de que são estas

---

<sup>50</sup> Hegel, *Werke* (Obras), *op. cit.*, tomo II, pág. 11.



lutas das paixões particulares e egoístas dos homens, na verdade, a colocarem diretamente em movimento os eventos; mas que, no conjunto, nasçam e morram outros conteúdos, mais altos e mais universais do que aqueles que os homens colocaram imediatamente em jogo. Esta é a essência da teoria hegeliana da “astúcia da razão”.

O interesse particular da paixão, portanto, é inseparável da atuação do universal; pois é do particular e do determinado, bem como de sua negação, que nasce o universal. O particular tem seu próprio interesse na história universal; ele é algo finito e, como tal, deve necessariamente perecer. É o particular que combate reciprocamente a si mesmo, e uma parte dele deve perecer. Mas precisamente na luta, na derrota do particular, surge o universal<sup>51</sup>.

Revela-se aqui, do modo mais claro possível, a dupla face da filosofia hegeliana. Com plena razão, Marx critica o fato de que Hegel faça com que “o espírito absoluto como espírito absoluto” crie “a história só *aparentemente*”<sup>52</sup>. Naturalmente, no idealista Hegel, trata-se de uma inconsequência. De fato, sempre que Hegel se aproxima mais concretamente da lógica e da metodologia da história, sempre que permanece fiel ao método dialético (“é o particular que combate reciprocamente a si mesmo”), concebe a história como sendo realmente e exclusivamente feita pelos homens. Por outro lado, todavia, deste conflito de interesses e de paixões humanas, não nasce diretamente o universal – como pretenderia também a concepção hegeliana do método dialético, da relação dinâmica do particular com o universal – como seu produto mais adequado (o novo universal que implica na degradação e no aniquilamento do velho, como indicamos acima), mas este universal torna-se imprevisivelmente algo transcendente, é mistificado de um modo idealista, aparece situado em um “mais além” das lutas humanas, do processo histórico efetivo. De fato, imediatamente após as considerações que citamos, diz Hegel: “Não é a ideia universal que intervém no contraste e na luta, no perigo; ela se mantém intocável e intacta por trás dos eventos e ordena ao particular da paixão que se consuma na luta”<sup>53</sup>. Marx critica, portanto, com plena razão, a inconsequência desta concepção da história. Ele acrescenta ironicamente que o idealista subjetivo Bruno Bauer supera a inconsequência de Hegel. Em Bruno Bauer, porém, ocorre também a ruptura com todos os

---

<sup>51</sup> Hegel, *Die Vernunft in der Geschichte*, cit., pág. 83.

<sup>52</sup> Marx, *Werke* (Obras), op. cit., tomo III, pág. 258.

<sup>53</sup> Hegel, *Die Vernunft*, cit., pág. 83.

momentos metodológicos férteis e progressistas da filosofia hegeliana, em primeiro lugar com a tentativa feita por Hegel de descobrir na história a real ligação entre a realização da ideia e a luta dos interesses. Portanto, quando Marx, em polêmica com Bruno Bauer, diz que “a ideia” fez sempre má figura quando se separa do “interesse”<sup>54</sup>, sua batalha dirige-se mais contra Bauer do que contra Hegel.

É característico, para a problemática interna e para os destinos do idealismo objetivo, o fato de que a fonte desta inconsequência na posição de Hegel criticada por Marx seja, precisamente, uma de suas mais geniais descobertas: a descoberta da conexão entre trabalho e teleologia. Já na época em que preparava a *Fenomenologia*, Hegel escreve: “finalidades singulares do ser natural tornam-se um universal. O impulso, aqui, vem todo do trabalho; ele deixa que a natureza se consuma, assiste tranquilamente e governa o todo apenas com pouco esforço: astúcia”<sup>55</sup>. A ideia decisiva do método histórico hegeliano, a concepção da “astúcia da razão”, tem portanto seu fundamento filosófico na concepção que tem Hegel do instrumento e do trabalho. O idealismo, porém, impede Hegel de generalizar esta genial intuição das conexões reais, retrospectiva e prospectivamente, de uma maneira consequente e correta. A consciência do homem que se coloca um objetivo – que é, como Marx indica em *O Capital*<sup>56</sup>, a *differentia specifica* do trabalho humano, o princípio substancial que o diferencia do “trabalho dos animais” – é aplicada acriticamente, esquematicamente, mistificadamente, à história. Quando em Hegel o espírito do mundo se torna o artífice e demiurgo da história, verifica-se uma generalização mistificadora daquilo que era, no trabalho humano, a real compreensão de sua essência concreta. A ambiguidade da “astúcia da razão” hegeliana, que acima analisamos, indica que seu senso da realidade foge do misticismo desenfreado que dela deriva, desta teologia cósmica que transcende o homem, mas indica também que ele não está em condições de compreender a dialética real que, a partir das aspirações particulares dos homens singulares e dos grupos, desenvolve a universalidade das modificações históricas das formações sociais que se sucedem.

---

<sup>54</sup> Marx, *op. cit.*, pág. 253.

<sup>55</sup> Marx, *Das Kapital*, Berlim, 1947, tomo I, págs. 185-186.

<sup>56</sup> Hegel, *Jenenser Realphilosophie* (Filosofia de Iena), Leipzig, 1931, tomo II, pág. 198. Para a totalidade do problema do trabalho e da teleologia, cf. meu livro *Der junge Hegel*, *cit.*, pág. 389 e segs.

A mesma contraditoriedade aparece, ainda mais agudamente se isto for possível, quando Hegel pretende elevar seu pensamento ao nível da mais alta generalização, em sua *Lógica*. Como Lenin também compreendeu, trata-se de um notável passo à frente o fato de que Hegel conceba a teleologia (ou seja, o trabalho) como “verdade”, como um grau que resume, supera e é superior ao mecanismo e ao quimismo. Como idealista, contudo, não pode desenvolver consequentemente este pensamento. Na construção da lógica, a vida vem depois da teleologia (do trabalho), se bem que seja evidente que na sucessão lógica, bem como na generalização histórica, seu lugar seja indubitavelmente antes da teleologia. A teleologia como verdade do mecanismo e do quimismo é o mais alto grau tornado consciente de um longo processo, que abarca essencialmente o nascimento da vida, a evolução dos seres vivos até chegar ao homem e seu trabalho. Marx expressou-se, a este respeito, com inequívoca clareza e indicou como residindo nisto, precisamente, a grande contribuição de Darwin para uma concepção dialética do mundo. Na proposição sobre o trabalho, por nós citada, Marx sublinha precisamente que, na análise do trabalho, devemos ver a culminação de um longo desenvolvimento: “Não trataremos aqui das primeiras formas de trabalho, de tipo animalesco e instintivas”<sup>57</sup>. Em outro local, sublinha os méritos de Darwin na descoberta desta situação: “Darwin dirigiu seu interesse para a história da tecnologia natural, isto é, para a formação dos órgãos vegetais e animais como instrumentos de produção da vida das plantas e dos animais”<sup>58</sup>. O que Marx chama aqui de tecnologia natural é um nível superior do processo vital de adaptação dos seres vivos ao seu ambiente. Em sua polêmica contra Dühring, Engels refere-se claramente ao nível mais primitivo destas exteriorizações da vida, destas relações recíprocas entre organismos e ambiente, como pressuposto de qualquer processo vital: “Mas o que é a adaptação sem intenção consciente, sem aquela mediação de ideias... senão uma tal atividade finalística inconsciente?”<sup>59</sup>.

Lenin afirma que a ideia de Hegel de tratar o problema da vida

---

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ibidem*, pág. 389.

<sup>59</sup> Engels, *Antidübring*, in MEGA (Obras Completas de Marx e Engels), *op. cit.*, pág. 75.

na lógica é “compreensível – e genial”<sup>60</sup>. Todavia, Hegel o faz de tal modo que os limites idealistas do seu pensamento provocam confusão. Dado que vê na natureza apenas uma autoalienação do espírito, é obrigado a negar no domínio da natureza qualquer real evolução histórica; por isto, também o nascimento e a essência da vida não podem ser corretamente compreendidos. Quando Hegel, na *Lógica*, fala da vida, os verdadeiros e autênticos problemas da vida real, os problemas da biologia, são ignorados; Hegel chega, inclusive, a construir uma antítese entre a vida real que é tratada na filosofia da natureza e a vida no espírito. E acrescenta:

A primeira, enquanto vida da natureza, é a vida enquanto é lançada fora na *exterioridade da existência* e tem sua *condição* na natureza inorgânica, enquanto os momentos da ideia são uma multiplicidade de formações reais. A vida na ideia não tem tais pressupostos... O seu pressuposto é o *conceito*...<sup>61</sup>.

(Hegel, aqui, afasta-se tão decisivamente de uma real concepção da vida que se torna mais idealista do que o jovem Schelling.) A falsa construção da lógica – vida após teleologia – revela, portanto, o fundamental limite idealista de Hegel. Em muitos pontos, Hegel criticou corretamente o idealismo de Kant; todavia, não o superou realmente, já que, tal como Kant, é incapaz de ver e de captar conceitualmente no processo da vida uma real evolução. A genial concepção da teleologia em ligação com o trabalho, assim, permanece nele limitada a este campo; Hegel não pode explicar nem os pressupostos naturais nem as consequências desta justa intuição sem distorcer, mística e idealisticamente, toda a questão.

Tão somente quando Hegel, não obstante o seu idealismo, mantém-se firmemente ligado à ideia do desenvolvimento, é que sua dialética dá lugar a grandes resultados. Como vimos, isto se verifica não apenas com relação ao problema do trabalho, mas também no que toca ao tratamento de vários problemas histórico-sociais. Um destes resultados é a dialética de universal e particular, energicamente concretizada nele; isto é, a recíproca conversão destes momentos um no outro. E aqui é necessário sublinhar, como um grande passo à frente, o fato de que nesta dialética – pelo menos de acordo com os princípios e com o método, ainda que nem sempre até o fundo na realização sistemática – seja um fator determinante precisamente o *conteúdo* histórico-social, e não, como em Schelling, um esquema abstrato, uma construção

---

<sup>60</sup> Lenin, *philosophischer Nachlass, op. cit.*, pág. 122.

<sup>61</sup> Hegel, *Werke*, tomo V, pág. 238.

formalista.

Já esta reviravolta no sentido de uma declarada prioridade do conteúdo com relação à forma representa um importante progresso, que certamente, como sempre, tem em Hegel um duplo aspecto. De fato, quando estabelece corretamente uma relação qualquer de universal e particular, e vice-versa, ele o consegue não tanto porque siga determinadas regras lógicas, mas antes porque compreende corretamente, segundo o conteúdo, o fenômeno vital cuja generalização aparece em tal relação. E tais inexatidões, em Hegel, devem necessariamente ser abundantes, sobretudo por causa de sua filosofia idealista; por causa, conseqüentemente, dos limites que se colocam até mesmo à concepção do mundo democrático-burguesa mais avançada e conseqüente (e nós sabemos que Hegel, sob tal aspecto, estava muito longe de uma verdadeira coerência); por causa, finalmente, do crescente influxo da miséria alemã, na época da Santa Aliança, sobre a filosofia de sua época mais madura. Neste ponto, deve-se sublinhar energicamente que aqui não se trata apenas do fato de que concepções em si justas da dialética de universal e particular sejam afetadas pelas distorções da posição filosófica e econômico-social, mas sim que, motivadas por esta falsa base, surjam concepções formalistas, mistificadas, que provocam erros precisamente na dialética de universal e particular. O verdadeiro e o falso, o progressista e o reacionário na filosofia de Hegel, portanto, encontram-se muitas vezes imediatamente um ao lado do outro.

Assim, por vezes, Hegel pode indicar para a sociedade em seu conjunto determinações que correspondem amplamente aos traços essenciais da relação de universal e particular na realidade do mundo capitalista. Hegel, visando determinar a essência do Estado, aliás do Estado moderno, dá a seguinte definição de sua realidade: “Realidade é sempre unidade de universalidade e de particularidade; é ser a universalidade decomposta na particularidade, a qual aparece como autônoma, se bem que exista e seja construída na totalidade”<sup>62</sup>. É necessário observar, neste ponto, que realidade tem em Hegel um significado específico, como culminação dos diversos graus dos conceitos de ser. Quando inexiste esta dialética de universal e particular, o Estado correspondente possui somente uma existência, mas não uma realidade; que, de acordo com o método de Hegel, significa que a

---

<sup>62</sup>. Hegel, *Rechtsphilosophie* (Filosofia do Direito), § 270, adenda.

dialética do processo histórico, mais cedo ou mais tarde, destruirá um tal Estado, aniquilará sua falsa existência. (Que se pense no que afirmamos anteriormente sobre a dialética de universal e particular na revolução burguesa). Para formações estatais que possuem realidade nesse sentido, Hegel assim define a necessidade: “A necessidade consiste nisto: que a totalidade é dividida nas diferenças conceituais e que esta coisa dividida fornece uma estável e duradoura determinação, que não é morta, mas que se produz sempre na decomposição”<sup>63</sup>. Trata-se aqui, portanto, não apenas de um simples processo de incessante conversão recíproca dos momentos que formam a totalidade: este processo possui também uma direção, uma tendência determinada e que se repete de modo variado: é um processo de contínua autorreprodução. O real revela a necessidade nele contida – de acordo com as palavras de Goethe – precisamente quando não “quer enrijecer no ser”, o que necessariamente conduziria a um “dissolver-se no nada”, mas, pelo contrário, no ato de gerar ininterruptamente a si mesmo, de ser o fim – contemporâneo e aparente – da unidade, da totalidade, da conexão, ou seja, no ato de ser precisamente o veículo da renovada autogeração.

Hegel aproximou-se muito, aqui, da ideia da reprodução como modo de ser de formações sociais. Por certo, a diferença entre reprodução simples e ampliada nem sequer é a florada. Na ausência desta decisiva e mais precisa determinação, expressa-se novamente o limite político-filosófico de seu pensamento da maturidade: dado que não pode ter uma perspectiva social para o futuro, dado que a miserabilidade de seu presente é para ele o coroamento final da história, da dialética interna da autorreprodução da sociedade, não pode se manifestar a ideia de um desenvolvimento qualitativo superior. Por isso, a historicidade da dialética histórica hegeliana refere-se tão somente ao caminho que leva do passado ao presente, e não àquele em direção ao futuro.

Este limite, cujos efeitos são perceptíveis mesmo naquelas partes da filosofia hegeliana às quais não afeta diretamente, não impede porém que Hegel compreenda conceitualmente determinadas características essenciais da moderna sociedade burguesa; em particular – e isto demonstra sua solitária importância entre os contemporâneos –, o papel e o significado da economia política na estrutura e na reprodução desta sociedade. É

---

<sup>63</sup> *Ibidem.*

muito interessante o fato de que, também na filosofia hegeliana da economia, a dialética de particular e universal desempenhe um decisivo papel. O ponto de partida de Hegel ao delimitar o “sistema das necessidades” é o seguinte: “O particular, inicialmente oposto, como o que em geral é determinado, à universalidade da vontade, é *necessidade subjetiva*”. A análise das necessidades torna-se ciência com esta afirmação: “O fim da necessidade é a satisfação da particularidade subjetiva, mas aí se afirma a universalidade na relação com a necessidade e com a vontade livre dos outros...”<sup>64</sup>. Aparentemente, cai-se assim no mundo da pura contingência, já que as forças motrizes da sociedade burguesa são os singulares desejos, aspirações, paixões, etc. do indivíduo singular. Todavia, como discípulo de Smith e de Ricardo, Hegel reconhece: “Mas este formigamento do arbítrio produz, por si, determinações universais; esta aparente dispersão é conservada por uma necessidade, que intervém por si mesma”. Hegel compara a ciência que aqui surge, e que é nova para a Alemanha, com uma das mais exatas, a astronomia:

Esta interferência, na qual inicialmente não se acredita, pois tudo parece relacionado com o arbítrio do singular, é sobretudo digna de nota; ela se assemelha ao sistema planetário, que apresenta apenas movimentos irregulares à vista, mas cujas leis podem ser reconhecidas<sup>65</sup>.

Como filho de um país então muito atrasado do ponto de vista capitalista, Hegel não consegue elaborar uma economia concreta e cientificamente construída, como a de seus mestres ingleses. Ele deve se contentar com afirmações genericamente filosóficas sobre o conteúdo fundamental e sobre o método. Elas indicam, contudo, que ele era fortemente influenciado pelos princípios da economia clássica. Exatamente de acordo com esta última, por exemplo, trata os problemas da divisão do trabalho. Por um lado, indica neles a relação para com o próprio trabalho: “No entanto, o que há de universal e de objetivo no trabalho liga-se à abstração que é produzida pela especificidade dos meios e das necessidades, e de que resulta também a especificação da produção e a divisão dos trabalhos”. Por outro lado, daí decorre “a dependência e a relação de troca entre os homens”, tanto na produção quanto no consumo<sup>66</sup>:

---

<sup>64</sup> *Ibidem*, § 189.

<sup>65</sup> *Ibidem*, adenda.

<sup>66</sup> *Ibidem*, § 198.

Na dependência e na reciprocidade do trabalho e da satisfação das necessidades, o *egoísmo subjetivo* transforma-se numa *contribuição para a satisfação das necessidades de todos os outros*. Há uma mediação do particular pelo universal, um movimento dialético...<sup>67</sup>.

Nestas considerações, Hegel acerta contas com as “ilusões heroicas” da Revolução Francesa, que haviam iluminado e guiado a sua própria juventude no que toca à adesão à sociedade capitalista e à sua forma ideal representada pela economia clássica inglesa. Ao mesmo tempo, contudo, esta posição implica numa refutação radical de todas as ideologias da Restauração, que – sob roupagens mais ou menos românticas – proclamavam um retorno às condições feudais (Haller, Savigny, etc.). Esta resoluta aprovação da economia capitalista, por outro lado, tem consequências muito importantes para a concepção hegeliana da história; ela se torna um fator determinante no juízo e na nova avaliação que faz Hegel da Antiguidade clássica, que fora seu ideal e seu modelo no período das “ilusões heroicas”. Hegel vê a antítese decisiva entre Antiguidade e presente precisamente no terreno da economia e, de acordo com suas concepções que acabamos de conhecer, esta antítese aparece filosoficamente, ao mesmo tempo, como uma transformação histórica no modo de ser da dialética de universal e particular: a função dialética desempenhada na sociedade moderna pelo particular, como princípio de suas leis e necessária autorrenovação, devia necessariamente ser na Antiguidade um princípio de autodestruição da sociedade: “O desenvolvimento independente da particularidade é o momento que nos Estados antigos se manifesta pela introdução da corrupção dos costumes, e essa é a suprema causa de sua decadência”<sup>68</sup>.

Temos aqui, em Hegel, algo mais do que uma nítida delimitação entre sociedade antiga e moderna. A antítese que aqui se expressa – e que, como vimos, condiciona diversas formas da dialética de particular e universal – transcende, aos olhos de Hegel, o econômico e o social; apresenta-se como um princípio universal de desenvolvimento, que poderia ser assim formulado: quanto menos desenvolvido na vida e no pensamento for o princípio do particular, tanto menos poderá também o universal conservar sua verdadeira totalidade concreta. Hegel não afirma claramente que a deficiência do particular seja socialmente condicionada (mas este é o sentido implícito das proposições que citamos, como aquela

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, § 199.

<sup>68</sup> *Ibidem*, § 185.



sobre a divisão do trabalho); ao contrário, ele considera a concretização da dialética de universal e particular – e, por isso, a concretização dos dois conceitos – como estreitamente ligada, pelo menos, àquela realização da particularidade na vida, cuja expressão mais intensa é a economia do capitalismo.

O fato de que Hegel, em certos casos particulares, atribua esta missão à religião cristã em nada altera a conexão que constatamos acima. De fato, pode-se demonstrar que após o Termidor, após o abalo sofrido pelas “ilusões heroicas” da época mais agudamente revolucionária, cristianismo e economia smithiana servem a Hegel, em estreita conexão e simultaneamente, para fundar filosoficamente o caráter específico do presente como mundo das fecundas contradições dialéticas. Hegel expressa do seguinte modo esta ideia do desenvolvimento e da concretização histórica do universal, em sua teoria do conceito da “pequena lógica”: “O universal, em seu verdadeiro e compreensivo significado, ademais, é um pensamento que necessitou de milhares de anos para penetrar na consciência dos homens, bem como para atingir seu pleno reconhecimento através do cristianismo”. E, exatamente no sentido de suas afirmações sobre a diferença entre sociedade antiga e moderna, ilustra esta situação contrapondo as representações que as duas épocas faziam de deus:

Os gregos, não obstante serem muito cultos, não conheceram deus em sua verdadeira universalidade; tampouco conheceram o homem. Os deuses da Grécia eram apenas as potências particulares do espírito, e o deus universal, o deus das nações, era ainda para os atenienses o deus oculto<sup>69</sup>.

Este exemplo, naturalmente, bem como as considerações que dele decorrem sobre a função do cristianismo na abolição da escravatura, indica todos os aspectos débeis da filosofia de Hegel. Mas o fato de que ele, concluindo tais considerações, veja na “*volonté générale*” de Rousseau a autêntica encarnação do que é “verdadeiramente universal”, precisamente em contraposição à Antiguidade, tal fato demonstra que, não obstante todas as distorções idealista-mistificadoras, ele investigou realmente o desenvolvimento histórico da dialética de universal e particular, ou, pelo menos, teve dela certa intuição.

Com muito menos clareza do que na contraposição de sociedade moderna e sociedade antiga, é delineada em Hegel a delimitação histórica entre feudalismo (absolutismo feudal) e

---

<sup>69</sup> Hegel, *Enciclopédia*, § 163, adenda I.

moderna sociedade burguesa. Aqui é visível, inclusive, certo retrocesso; de fato, na *Fenomenologia*, a Revolução Francesa ainda é concebida como o limite da Idade Moderna, ao passo que a posterior periodização – com a Reforma como linha discriminadora – é já muito confusa. (E, mais do que nunca, a subdivisão histórica da estética com a concepção da arte romântica.) A debilidade na construção das categorias históricas do capitalismo, portanto, não deriva em primeira instância do fato de que Hegel fale aqui de estratos (e não de classes), mas sim do fato de que esta inexata terminologia confunde os limites e Hegel – o que, como veremos posteriormente, é asperamente criticado pelo jovem Marx – com muita frequência tente interpretar o novo a partir do velho, e não vice-versa. Seria injusto, porém, não observar que, apesar de todas estas oscilações, são compreendidas algumas das determinações importantes da moderna sociedade burguesa.

Esta dupla face adquire a máxima evidência quando voltamos a atenção para a definição hegeliana de estrato:

O estrato [*Stand*], enquanto particularidade tornada objetiva, divide-se, por um lado, segundo o conceito, em suas distinções gerais. Mas, por outro lado, divide-se de acordo com o estrato particular ao qual pertença o *indivíduo*: sobre isto, influem o temperamento, o nascimento e as circunstâncias; mas a última e essencial determinação reside na *opinião subjetiva* e no *arbítrio particular*, que se dão nesta esfera o próprio direito, o próprio mérito e a própria dignidade, de tal modo que o que nela ocorre, através da *necessidade interna*, é mediatizado, ao mesmo tempo *pelo arbítrio* e, para a consciência subjetiva, tem o aspecto de ser a obra da própria vontade<sup>70</sup>.

Pode-se ver aqui, claramente, como Hegel concede um importante papel a momentos concretos da estratificação das classes na sociedade burguesa; assim, antes de mais nada, ao momento do acaso no pertencer a uma classe, a propósito do qual deve certamente surpreender o fato de que ele lhe atribua uma exclusividade que jamais existiu na realidade. Também nisto, Hegel – como discípulo de Smith e de Ricardo – coloca acentadamente em primeiro plano os aspectos positivos da economia capitalista; ademais, vê, muitas vezes com exatidão, também os lados negativos, mas estes têm pouca influência em suas determinações conceituais decisivas.

De qualquer modo, sublinha-se assim uma diferença essencial com relação às formações precedentes e à sua expressão teórica.

---

<sup>70</sup> Hegel, *Rechtsphilosophie*, § 206.

Como antítese, Hegel cita o Estado [*Staat*] platônico e as castas indianas; no primeiro, o próprio Estado, nas segundas, o simples nascimento, determinam o pertencer do indivíduo a uma camada. Decorre daqui, de acordo com a concepção de Hegel já nossa conhecida, segundo a qual a particularidade de tais formações exerce necessariamente uma função desagregadora, o seguinte:

A particularidade subjetiva introduzida na organização do conjunto sem estar conciliada consigo mesma manifesta-se, então, como um princípio hostil, como uma destruição da ordem social porque, como momento essencial, está impedida de se manifestar<sup>71</sup>.

É significativo, para o Hegel tardio, o fato de que ele – em contraste com a dialética política de universal e particular que, como indicamos, elaborou a respeito da liquidação revolucionária do feudalismo – distinga aqui nitidamente do capitalismo tão somente a sociedade oriental e a antiga, sem nem sequer tentar compreender filosoficamente a antítese econômico-social entre capitalismo e feudalismo.

Reside aqui a falha íntima desta dialética. A formulação abstratamente geral da essência da moderna sociedade burguesa é novamente justa em suas linhas essenciais:

O *ethos* é aqui perdido em seu extremo... Aqui, a realidade é exterioridade, dissolução do conceito, autonomia dos momentos existentes tornados livres. Na sociedade civil [*Sittlich*], particularidade e universalidade, sendo dissolvidas, são porém ambas reciprocamente ligadas e condicionadas. Dado que uma parece ser o oposto da outra, e acredita poder sê-lo, apenas porque tem a outra à distância; cada uma, todavia, tem na outra a sua condição.

Hegel rechaça aqui, como também alhures, todas as ideologias romântico-feudais da Restauração como utópicas e reacionárias. Ele protesta contra a concepção segundo a qual seria melhor que a universalidade “extraísse de si a força da particularidade”. Ele vê claramente que tal concepção – modelada mais ou menos sobre o Estado platônico – jamais poderia corresponder à realidade. Destas concepções, diz ele:

Mas também isto é, novamente, apenas uma aparência, já que ambas são apenas misturadas em conjunto e existem uma para a outra; e converte-se uma na outra. Promovendo a minha finalidade, promovo o universal; e este promove, novamente, a minha finalidade<sup>72</sup>.

Temos aqui, evidentemente, traduzida em linguagem filosófica, a teoria econômica clássica da harmonia. Sabemos já que Hegel

---

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> *Ibidem*, § 184, adenda.

estava muito longe de ignorar simploriamente toda uma série de fenômenos dissonantes da economia capitalista. O seu idealismo, contudo, radicado no atraso alemão, leva-o a superar qualquer desarmonia mediante a ajuda do Estado:

A particularidade para si é o excessivo e o desmesurado, e as formas desta excessividade são elas mesmas desmesuradas. O homem, mediante suas representações e suas reflexões, amplia seus desejos, os quais não são um círculo fechado, como o instinto do animal, e leva-o à má-infinitude. Mas, igualmente, pelo outro lado, a privação e a necessidade têm algo de desmesurado, e a desordem desta situação só pode chegar à harmonia mediante o Estado, que a domina<sup>73</sup>.

Este limite idealista da filosofia hegeliana da sociedade já está presente na juventude de Hegel; e mesmo então falseava suas visões, no mais, justas, sobre a economia do capitalismo. O fato de que, nesta época, visse nos Estados fundados por Napoleão – que destruíam, mais ou menos inteiramente, os restos feudais – o seu Estado ideal, enquanto mais tarde o conteúdo e a forma deste Estado passaram a ser determinados pelas promessas jamais realizadas de Frederico Guilherme III na época das guerras de libertação, tal fato devia necessariamente ampliar e aprofundar as distorções idealistas. O jovem Marx criticou agudamente este aspecto da filosofia de Hegel. Sobre tal crítica, ainda voltaremos a falar amplamente. Por enquanto, observaremos antecipadamente apenas que, se a relação entre economia e Estado, entre estrato (classe) e Estado, entre *bourgeois* e *citoyen*, etc., que são os fenômenos fundamentais da sociedade burguesa, é decisivamente deformada por causa de uma concepção errada e idealista, é óbvio que esta deformação deve necessariamente ter consequências de grande importância para a dialética, que Hegel reconhece como importante, de universal e particular.

Precisamente o que, na análise de Hegel, é o aspecto mais positivo, isto é, o fato de que conceba as relações de universalidade, particularidade e singularidade de um modo não formalista, como um problema não exclusivamente lógico, mas como uma parte importante da dialética viva da realidade, cuja mais alta generalização deve produzir uma forma mais concreta da lógica, este fato tem como consequência que a concepção lógica seja sempre dependente da justeza ou do erro da concepção da realidade. Os limites da lógica de Hegel, aqui, são igualmente determinados pelos limites de sua posição em face da sociedade e

---

<sup>73</sup> *Ibidem*, § 185, adenda.

da natureza, bem como os seus momentos geniais são determinados pelo caráter progressista de sua atitude em face dos grandes problemas históricos de sua época.

Estes limites da filosofia de Hegel são, compreensivelmente, revelados da maneira mais evidente quando seu método dialético entra em contradição com as tendências retrógradas de seu sistema, em face de um problema concreto. Naturalmente, estes limites podem ser encontrados também em suas exposições puramente metodológicas, em particular quando quer assegurar à filosofia – em antítese com a ciência – uma posição privilegiada e particularmente elevada. Limitar-nos-emos aqui a citar uma argumentação de sua estética, na qual ele busca determinar conceitualmente o belo como unificação de teórico e prático, como superação dos limites e das unilateralidades dos dois conceitos. (Já que, como sabemos, a filosofia está em Hegel acima da arte, entende-se aqui por teoria apenas a ciência.) Hegel quer demonstrar a “finitude e liberdade” no objeto das teorias; esta consiste na falta do ser para-si no objeto: “unidade e universalidade” estão fora do objeto.

Todo objeto nesta exterioridade do conceito existe, por isto, como mera particularidade, que com sua multiplicidade volta-se para o exterior e, nas infinitas relações, aparece abandonado ao nascimento, à modificação, à violência e ao fim causados pelos outros<sup>74</sup>.

Em contraste com as importantes determinações de sua própria lógica, das quais cedo falaremos, Hegel quer limitar o teórico (o científico) ao particular, o que não é justo nem sequer para a totalidade do pensamento cotidiano, quanto mais para a verdadeira ciência.

Naturalmente, tais tendências limitadoras fazem-se sentir também nos pontos de vista burgueses mais revolucionários. As “ilusões heroicas” da época revolucionária, por exemplo, invertem necessariamente a relação de *bourgeois* e *citoyen* em um sentido idealista. A evolução de Hegel, especialmente após a queda de Napoleão, leva ainda a que o *citoyen* que destrói o antigo transforme-se cada vez mais em um burocrata prussiano. Na *Filosofia do Direito*, de fato, este burocrata aparece também como um estrato particular, ou antes – o que é sintomático – como estrato universal: “O estrato *universal* ou, mais precisamente, o que se consagra ao serviço do governo, tem no universal o fim de sua

---

<sup>74</sup> Hegel, *Werke, cit.*, tomo X, I, pág. 147.

atividade essencial”<sup>75</sup>. Esta transformação do *citoyen* da revolução democrática no burocrata do absolutismo semifeudal prussiano, o fato de colocar – imediatamente do ponto de vista do conteúdo – a condição do cidadão como universal, deve necessariamente ter um efeito deformante sobre toda dialética econômico-social de universal e particular, compreendida corretamente até certo ponto; notadamente sobre a dialética de universal e particular na relação dos estratos (classes) entre si e com a sociedade e o Estado.

Vimos que a imediata conversão econômica do particular em universal é um importante fundamento para caracterizar a moderna sociedade burguesa, a sua *differentia specifica* com relação à Antiguidade e ao Oriente; a universalidade imediata da burocracia cria, precisamente aqui, restrições que provocam confusão e que são reacionárias. E, naturalmente, estas tendências deformantes da verdadeira estrutura da moderna sociedade burguesa se acentuam quando Hegel tenta “deduzir” logicamente as particulares instituições da Prússia da época. Sobretudo, por exemplo, na “dedução” da monarquia. Hegel diz:

O poder do príncipe contém em si os três elementos da totalidade, a *universalidade* da Constituição e das leis, a deliberação como relação do *particular* ao universal, e o momento da decisão suprema como *determinação* de si da qual tudo o mais se deduz e onde reside o começo da sua realidade<sup>76</sup>.

Desaparece aqui qualquer real dialética de universal, particular e singular, substituída por uma pseudodialética formalista e enganosa. E ela se transforma em pura caricatura quando Hegel – o que decorre necessariamente destes falsos pressupostos – busca deduzir “de modo puramente especulativo” a pessoa do monarca. Não é um acaso que, também aqui, Hegel – como sempre, ademais, que o seu idealismo torna-se claramente reacionário – recorra à chamada prova ontológica da existência de deus. Basta citar um ponto decisivo para que se esclareçam estas consequências do sistema como corruptor do método dialético:

É em tal forma abstrata e simples que consiste esta individualidade suprema da vontade do Estado; esta, por conseguinte, é individualidade imediata. No seu conceito reside a condição de que ela seja *natural*. Por isso, o monarca enquanto tal é essencialmente indivíduo que está fora de qualquer outro conteúdo, e este indivíduo destina-se à dignidade de monarca de um modo imediatamente

---

<sup>75</sup> Hegel, *Rechtsphilosophie*, § 303.

<sup>76</sup> *Ibidem*, § 275.

natural, por *nascimento*<sup>77</sup>.

Como vemos, a análise hegeliana da sociedade burguesa, a tentativa de captar conceitualmente suas características em ser e em devenir como dialética de universal, particular e singular, compreende toda uma série de ideias geniais (ou, pelo menos, de intuições), mas também uma sofisticada vazia e reacionária. É preciso ter em vista esta mistura de justo e de falso se se quer compreender a importância do fato de que Hegel – pela primeira vez na história desta disciplina – fundamente o inteiro edifício da lógica sobre a relação de universalidade, particularidade e singularidade. Toda a doutrina do conceito, do juízo e do silogismo tem como base e como conteúdo estas relações. Naturalmente, não é nosso objetivo examinar criticamente a lógica de Hegel em todas as suas conexões; ocupar-nos-emos tão somente daquelas questões que contêm elementos de princípio com relação ao nosso problema.

Na passagem para o conceito, ao desenvolver a dialética da ação recíproca, Hegel atinge a determinação mais geral de universalidade, particularidade e singularidade como base da doutrina do conceito, na qual as precedentes contradições (substancialidade e causalidade, necessidade e contingência, necessidade e liberdade, etc.) apresentam-se em um nível superior. Tem aqui importância determinante, notadamente para as reflexões que nos interessam, a identidade de identidade e não-identidade; nela, de fato, a concepção hegeliana dos conceitos concretos se expressa do modo mais claro. A primeira forma na qual esta identidade se apresenta (que já encontramos, diga-se de passagem, em Aristóteles) é a identidade de singular e universal, precisamente em sua contraditoriedade, na qual eles “são colocados como a negatividade idêntica a si mesma”. Esta afirmação é assim formulada por Hegel:

Imediatamente, porém, dado que o *universal* é apenas idêntico a si mesmo, enquanto contém dentro de si a *determinação* como *tolhida*, e, portanto, é o negativo enquanto negativo, é a *mesma negatividade* que é a *singularidade*; e a singularidade, dado que é o determinado determinado, o negativo enquanto negativo, é ela mesma imediatamente a *mesma identidade* que é a *universalidade*. Esta sua *simplex* identidade é a *particularidade*, a qual contém, em unidade imediata, do singular, o momento da *determinação* e, do universal, o momento da *reflexão dentro de si mesma*. Estas três totalidades, por isso, são a mesma

---

<sup>77</sup> *Ibidem*, § 280.

e única reflexão<sup>78</sup>.

É assim que Hegel concebe, em geral, a essência da superação [*Aufhebung*]. Pouco antes, no mesmo contexto, sublinha que – ao se colocar a liberdade – não desaparece a necessidade; ela vem tão somente “manifestada na interior identidade”<sup>79</sup>.

Para melhor compreender estas passagens lógicas de Hegel, acrescentaremos ainda algo sobre a função desempenhada neste ponto pelos conceitos de determinado, determinação, determinar, etc. Hegel aplica sempre, de modo consequente, a famosa definição de Spinoza: “*omnis determinatio est negatio*”; por isto, em Hegel, o processo da determinação é sempre um caminho que leva do universal ao particular. Nele, em geral, o particular não é tanto um estado intermediário, uma categoria mediadora estável entre universal e singular; mas sobretudo o momento – em movimento autônomo – de um processo de movimento da especificação. Este pensamento já se manifesta, como vimos, em Kant. Neste, porém, tal fato ocorre sobretudo como resultado de um processo cuja essência, cuja direção de movimento, cuja correspondência a leis, devem permanecer – em princípio – como algo que nos é desconhecido; em Hegel, pelo contrário, processo e resultado são dados em simultaneidade dialética, e a cognoscibilidade de ambos não pode jamais se tornar um problema. Naturalmente, em Hegel, não somente a particularidade, mas também a universalidade e a singularidade são, tanto processo como resultado; o universalizar-se e o individualizar-se são nele, por outro lado, um movimento logicamente compreensível e expressável das coisas e de suas relações, do mesmo modo como a especificação, o particularizar-se (determinar-se). Precisamente estes movimentos e sua autoconsciência constituem para Hegel a verdadeira e autêntica dialética, a atividade do pensamento concreto, em antítese com a concepção metafísica que se mantém nos limites muito inferiores da pura representação: “Apenas a pura *representação*, através da qual a abstração os isolou, é capaz de manter o universal, o particular e o singular rigidamente divididos”<sup>80</sup>.

Repetimos: não é possível, neste local, expor a inteira dialética de universalidade, particularidade e singularidade na teoria hegeliana do conceito, do juízo e do silogismo (estas três teorias

---

<sup>78</sup> Hegel, *Werke, cit.*, tomo IV, págs. 234-235.

<sup>79</sup> *Ibidem*, pág. 234.

<sup>80</sup> *Ibidem*, tomo V, pág. 61.



são construídas sobre tal dialética), e menos ainda tentar discernir o certo do errado. Tal seria a tarefa de uma crítica marxista e de um subsequente desenvolvimento crítico de toda a lógica hegeliana. As considerações seguintes concentram-se, quase exclusivamente, sobre nosso específico problema. Por isto, podemos dizer, antecipando, que no esforço de Hegel por manter sempre o conceito, o juízo e o silogismo em movimento dinâmico, em recíproca transformação, em conversão da diversidade no seu contrário, vemos algo decisivamente positivo e progressista; mas não poderemos enfrentar, nem mesmo sumariamente, o problema – que pouco tem a ver com nossa atual questão – de saber onde este heraclitianismo lógico de Hegel apresenta necessariamente limitações, de saber onde os direitos da lógica formal devem ser defendidos em face de suas argumentações.

Hegel considerava como uma de suas principais tarefas indicar o movimento dialético que leva de cada categoria tratada às demais. Ilustramos esse método de Hegel com o exemplo da singularidade na doutrina do conceito. Hegel protesta contra a concepção que pretende reduzir a relação da universalidade, particularidade e singularidade a uma relação meramente quantitativa. Assim, diz ele, perder-se-ia tudo o que é essencial no desenvolvimento lógico que conduz até o conceito. Já esta argumentação indica a radical contraposição entre Hegel e seus predecessores no que diz respeito aos problemas da lógica. Enquanto nestes, na maioria dos casos, o tratamento do conceito inicia a lógica, em Hegel o conceito é o coroamento e a síntese de uma longa e rica explicitação das determinações lógicas. O conceito hegeliano herda tudo o que este processo trouxe à luz do pensamento: “O conceito é o que é *concreto e mais rico do que tudo*, já que é a base e a totalidade das determinações precedentes, das categorias do ser e das determinações da reflexão. Por isto, tais categorias e determinações apresentam-se também no conceito”<sup>81</sup>. Tão somente no espírito desta metodologia é que Hegel pode falar de conceito concreto e total.

Quanto à singularidade, Hegel assim a define:

*A singularidade*, como vimos, já é colocada quando se coloca a particularidade. Esta (a particularidade) é *universalidade determinada*; é, portanto, a determinação referindo-se a si mesma, o *determinado determinado*<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, pág. 57.

<sup>82</sup> *Ibidem*, pág. 58.

E, partindo deste ponto de vista, pode dizer: “*A universalidade e a particularidade* aparecem... como os momentos do devenir da singularidade”<sup>83</sup>. Daqui decorre, porém, ao mesmo tempo, que as singularidades – em sua real existência – jamais podem ser concebidas independentemente do particular e do universal. Neste ponto, a lógica dialética rompe completamente com qualquer tipo de empirismo ou de nominalismo; estes reconhecem como sendo objetivamente existente apenas o singular, vindo no particular e no universal produtos puramente subjetivos do pensamento. Esta polêmica, por vezes, pode não ser senão uma pura e simples consequência do idealismo objetivo, e subvalorizar assim, com orgulho especulativo, a importância do dado sensível para o pensamento. A tendência do idealismo objetivo no sentido de colocar singularidade, particularidade e universalidade no mesmo nível de realidade, contudo, revela um objetivismo que é frequentemente, pelo menos, igualmente justificado; ou, como diria Engels, um materialismo “invertido”. O singular, portanto, também para Hegel, é “um *este* ou *aquele* qualitativo”<sup>84</sup>. Para alcançar a partir daqui o universal, não basta extrair – através da pura abstração – o que é comum a muitos singulares dados imediata e sensivelmente. “Se por universal”, diz Hegel, “entende-se o que é *comum* a muitos singulares, parte-se da existência *indiferente* dos mesmos e mistura-se assim, na determinação conceitual, a imediatividade do *ser*”. Mas a tarefa da filosofia consiste precisamente em superar esta imediatividade. De fato, todo singular – e isto objetivamente, independentemente do pensamento subjetivo – é mediatizado, e mediatizado de um modo muito complexo e multifacético. O singular como um este, ou seja, em sua aparente imediatividade pura, é “o imediato produto da mediação”<sup>85</sup>. Ainda que esta polêmica de Hegel possa ser justificada em suas linhas essenciais, indica novamente – na medida em que se recusa liminarmente a admitir que se atinja a universalidade mediante a extração dos traços comuns – os limites idealistas do pensamento de Hegel.

Acreditamos que este exemplo revela claramente o essencial do comportamento metodológico de Hegel. Central, neste comportamento, é precisamente a objetividade e o movimento interior do próprio conceito. Expressa-se aqui, por um lado, o

---

<sup>83</sup> *Ibidem*, pág. 59.

<sup>84</sup> *Ibidem*, pág. 62.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

grande progresso que o método de Hegel trouxe para a lógica: a prioridade do conteúdo com relação à forma. Por outro lado, ao mesmo tempo, expressa também uma exagerada tensão idealista da objetividade. Hegel diz, polemizando com a lógica do intelecto metafísico e subjetivo, “que nós não formamos absolutamente os conceitos e que o conceito em geral não deve absolutamente ser considerado como algo nato”<sup>86</sup>. A dialética materialista, na qual a objetividade é garantida pelo reflexo da realidade que existe e se movimenta independentemente da consciência, pode naturalmente considerar os problemas da objetividade de um modo muito mais elástico e dialético do que o próprio Hegel; dado que para ele a objetividade está presente apenas na atmosfera do pensamento, do “espírito”, Hegel é levado frequentemente a uma certa rigidez, a fim de poder evitar – apoiando-se de qualquer modo no platonismo – uma queda no idealismo subjetivo. Na práxis de Hegel, tomando-se caso por caso, encontraremos certamente muitos exemplos de um tratamento elasticamente dialético, mas a contínua atitude de precaução em face do idealismo subjetivo atua forçosamente, com igual frequência, como uma tendência ao enrijecimento.

De modo ainda mais nítido do que no caso da subjetividade, Hegel sublinha o caráter processual da relação de universalidade e particularidade. Já observamos que ele rechaça como metafísica, ou pelo menos considera como uma modalidade de apresentação inferior e que deve ser superada, aquela forma da universalidade que é uma simples soma abstrata de mortos traços singulares. “Agora, porém, o universal do conceito não é simplesmente um universal comum em face do qual o particular tivesse uma subsistência para si, mas sim o próprio particularizante (especificante)...”<sup>87</sup>. Ou, de forma mais concisa e mais positiva:

“Todavia, o universal é o que é idêntico a si *expressamente*, no sentido de conter em si ao mesmo tempo o particular e o singular. Ademais, o particular é o distinto ou a determinação concreta, mas no sentido de ser universal em si e enquanto singular”<sup>88</sup>.

O singular tem o significado de ser *sujeito*, fundamento que contém dentro de si o gênero e a espécie, sendo ele mesmo substancial. Este pensamento é expresso, ainda mais significativamente, na *Propedêutica Filosófica*: “O que vale para o

---

<sup>86</sup> Hegel, *Enciclopédia*, § 163, adenda 2.

<sup>87</sup> *Ibidem*, § 163.

<sup>88</sup> *Ibidem*, § 164.

universal, vale também para o singular e para o particular; o que vale para o particular, vale para o singular; mas não vice-versa”<sup>89</sup>. Ou ainda: “O universal assume o particular e o singular *debaixo de si*; o singular assume em si o particular e o universal; o particular assume o universal”<sup>90</sup>. Hegel indica aqui, como também posteriormente na *Lógica*, na subsunção e na inerência conceitos de relação, cuja dialética determina a conexão destas categorias uma com a outra. Assim, “a particularidade é a determinação do universal, mas de tal modo que ela é superada no universal ou nela o universal permanece o que ela é”<sup>91</sup>. Hegel reconhece também a relatividade posicional destas categorias:

O particular é, com relação ao singular, um universal, e, com relação ao universal, um determinado; é o meio que contém dentro de si próprio os extremos da universalidade e da singularidade e, por isto, lhes funde conjuntamente<sup>92</sup>.

Deste modo, Hegel – na medida em que isto é possível para um sistema idealista – determinou de modo dialeticamente exato a posição específica da particularidade em sua lógica.

Naturalmente, é preciso observar que estas citações da *Propedêutica* derivam de contextos que transcendem a teoria do conceito. Mas, quando citamos frases hegelianas das diversas etapas da lógica, pela sua importância metodológica, podemos fazê-lo no espírito de seu método dialético. De fato, sua doutrina do conceito, como já demonstramos, não se diferencia da dos seus predecessores tão somente por não constituir o início da lógica, mas também – em estreita ligação com tal fato – porque estas três partes (conceito, juízo, silogismo) convertem-se mais energicamente uma na outra, antecipam-se reciprocamente e – no tríplice sentido hegeliano da palavra – conservam-se (ao superar-se) reciprocamente. Em todas as lógicas que começam com o conceito, este não passa de uma abstração, artificialmente isolada. A conexão, a relação, a ligação surgem apenas quando os conceitos, rigidamente fechados em si, unem-se no juízo com outros conceitos a fim de efetivar, mediante o juízo, o mesmo processo no silogismo. Em Hegel, pelo contrário, o conceito tem uma longa pré-história lógica, rica de modificações e de conversões. Por isso, ele é muito mais concreto e pleno de

---

<sup>89</sup> Hegel, *Werke, Ausgabe* (edição) *Glockner*, tomo III, pág. 139.

<sup>90</sup> *Ibidem*, pág. 146.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> *Ibidem*, pág. 214

significado do que em outros filósofos. E esta riqueza de conteúdo, esta concreticidade, não se refere apenas à esfera de significados no conceito. Em Hegel, ao contrário, o mútuo implicar-se dos objetos já está contido no próprio conceito.

Precisamente aqui, ao negar a possibilidade de um significado do conceito absolutamente carente de relações com outros objetos, a lógica hegeliana revela-se novamente como um materialismo de cabeça para baixo. Assim, o caminho do conceito ao silogismo através do juízo representa uma série ininterrupta de passagens dialéticas, de conversões em seu contrário, de modificações recíprocas. Como sempre ocorre em Hegel, um grande número destas passagens é extremamente artificioso, pois construído de um modo formalista. Trata-se aqui novamente, todavia, do tributo que todo idealismo deve pagar à realidade quando pretende refleti-la absolutamente em todas as suas conexões; não obstante, o movimento essencial é autenticamente dialético. Há muita profundidade no fato de que a passagem do conceito ao juízo ocorra precisamente na forma da redução da determinação à singularidade, para depois assumir um novo curso no sentido das particularidades e das universalidades de significado superior<sup>93</sup>. O fundamento real destas passagens lógicas reside no fato de que, de acordo com Hegel, “a determinação conceitual é essencialmente *relação*”<sup>94</sup>. Assim, naturalmente, o juízo (e, em relação ao juízo, o silogismo) não se degrada numa mera tautologia, numa explicitação puramente formal de algo implícito já completamente presente. O conceito, em verdade, é relação em si; mas é também, inseparavelmente, algo de concluído em si mesmo: é a unidade destes momentos antitéticos. Por isto, o juízo pode produzir uma síntese superior, uma unidade mais rica e com determinações mais explícitas: “As determinações refletidas dentro de si mesmas são *totalidades determinadas*, essenciais na existência indiferente privada de relações, do mesmo modo que através da mediação recíproca de uma com a outra”<sup>95</sup>.

Toda a teoria hegeliana do juízo e do silogismo é a história e o sistema de tais movimentos. Estes não vão simplesmente do singular ao universal e vice-versa (e, neste processo, para ambos os movimentos, cabe ao particular a inevitável função de mediação); mas também, ao mesmo tempo, vão da universalidade abstrata à

---

<sup>93</sup> Hegel, *Werke, cit.*, tomo V, pág. 63.

<sup>94</sup> *Ibidem*, pág. 71.

<sup>95</sup> *Ibidem*, pág. 64.

concreta, da universalidade inferior à superior, o que transforma a universalidade precedente numa particularidade, bem como da singularidade puramente imediata à mediatizada, etc. Isto tem como consequência o fato de que, pela primeira vez na lógica, o lugar da particularidade seja determinado como sendo o de um insuprimível membro da mediação entre singularidade e universalidade; e isto em ambas as direções do movimento. O particular, porém, é mais do que um momento da mediação apenas formalmente necessário. Vimos que estão em jogo conexões reais da realidade, da natureza e da sociedade, que recebem na lógica seu mais abstrato reflexo, mas um reflexo que corresponde tendencialmente à realidade. Tampouco é decisivo o fato de que a teoria do conhecimento hegeliana não se baseie na teoria do reflexo; apesar disto, sua lógica aspira objetivamente a um tal reflexo da realidade objetiva. Tivemos ocasião de observar, no que diz respeito a este problema, como e com que necessidade surgem em Hegel imagens corretas ao lado de imagens falsas e inteiramente distorcidas. É claro que esta duplicidade deve se fazer sentir, necessariamente, ainda mais na lógica do que em outros pontos. Portanto, se as grandes e importantes conquistas da dialética hegeliana devem ser utilizadas também neste conjunto de questões que dizem respeito à ciência e à filosofia, é inicialmente necessário limpar radicalmente o terreno daqueles momentos da problemática hegeliana que são falsos do ponto de vista do conteúdo social; tanto no conhecimento da natureza quanto no da sociedade, a justa concepção dialético-materialista dos fatos e das conexões deve substituir sua distorção burguesa-idealista. Tão somente sobre tal base torna-se possível uma profunda crítica materialista da lógica hegeliana no que diz respeito ao problema da universalidade, particularidade e singularidade; em suma, uma crítica que realmente ajude a utilizar na ciência as descobertas e intuições geniais de Hegel.

### III O PARTICULAR À LUZ DO MATERIALISMO DIALÉTICO

Assim, não obstante as deformações idealistas, Hegel foi o primeiro a colocar o problema do particular de uma maneira correta e multilateral; em Kant, encontramos apenas tentativas isoladas para colocar a questão, embora se trate de tentativas de modo algum negligenciáveis. Os imediatos sucessores de Hegel jamais compreenderam a universalidade deste problema e a sua referência à realidade. A vasta lógica de Rosenkranz, por exemplo, mantém na doutrina do conceito, do juízo e do silogismo as categorias formais da universalidade, da particularidade e da singularidade, mas trata-as de uma maneira puramente formalista; o seu método – como Ferdinand Lassalle, hegeliano “ortodoxo”, percebeu imediatamente – é um retrocesso de Hegel a Kant. Deste modo, todas as conquistas problemáticas da lógica de Hegel são silenciosamente abandonadas.

Tão somente a crítica do jovem Marx a Hegel revela, em sua integral plenitude, os problemas que estão aqui presentes e ocultos. Esta crítica é feita, inicialmente, do ponto de vista de um radical hegelianismo de esquerda; sua primeira crítica da filosofia social de Hegel é ainda a crítica de um democrata revolucionário. Naturalmente, com a sua evolução para o materialismo filosófico, para o comunismo, esta crítica – a elaboração crítica da herança de

Hegel, a inversão materialista da dialética idealista – eleva-se a um nível cada vez mais alto, tanto do ponto de vista concretamente social quanto do universalmente filosófico. No exílio londrino, quando escrevia a primeira versão de *O Capital* e redigia a *Contribuição à Crítica da Economia Política*, Marx se ocupou com renovada intensidade da lógica de Hegel; em 1858, nasce o projeto de elaborar concisamente, em um breve escrito, aquilo que havia de racional na obra de Hegel<sup>96</sup>. Embora este projeto jamais houvesse sido realizado, os trabalhos suprarreferidos, surgidos nesta época, revelam muitos traços de renovado e intenso interesse pela filosofia hegeliana.

Na introdução aos *Fundamentos da Crítica da Economia Política*, Marx demonstra que é errôneo cientificamente partir da realidade social imediatamente dada. A economia começa, por certo, com a indagação da “viva totalidade” da sociedade, mas o seu desenvolvimento como ciência expressa-se precisamente no fato de que ela elabora, através da abstração e da análise, “algumas relações determinadas, abstratas, universais”. Apenas por este caminho pode a ciência econômica retornar destas determinações simples e universais à totalidade da realidade, que precisamente agora pode ser conhecida como realidade autêntica e concreta. Esta indagação metodológica, portanto, conduz à compreensão materialista-dialética do concreto: “O concreto é concreto porque é a soma de muitas determinações, isto é, a unidade do múltiplo”<sup>97</sup>. Assim é que, se com estas considerações vem afastado qualquer empirismo, desmascara-se ao mesmo tempo o idealismo de Hegel – de uma maneira inequívoca – como algo ilusório. Marx afirma sobre o citado caráter sintético do concreto:

Por isto, ele aparece no pensamento como processo de síntese, como resultado e não como ponto de partida, se bem que seja o efetivo ponto de partida da intuição e da representação... É por isto que Hegel cai na ilusão de conceber o real como o resultado do automovimento do pensamento, do pensamento que se abraça e se aprofunda em si mesmo, enquanto o método de passar do abstrato ao concreto é tão somente o modo pelo qual o pensamento se apropria do concreto, reproduzindo-o como algo de espiritualmente concreto. De modo algum se trata aqui do processo de formação do

---

<sup>96</sup> Marx a Engels, 14-1-1858, in *Briefwechsel* (Correspondência), II, pág. 275.

<sup>97</sup> O aparato do *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (Fundamentos da Crítica da Economia Política) refere-se a uma série de passagens que testemunham o intenso trabalho sobre Hegel.



próprio concreto<sup>98</sup>.

Com isto, é delineada crítica e metodologicamente a base da inversão materialista. Todavia, observamos já em Hegel que as categorias que, deste modo, surgem em primeiro plano (portanto, para nós, novamente a particularidade) não são formas lógicas primárias que de algum modo se “apliquem” à realidade, mas sim os reflexos de situações objetivas na natureza e na sociedade, que devem ser confirmadas na práxis humana a fim de se tornarem – através de um posterior processo de abstração, que todavia jamais deve perder o contato com a realidade e com a práxis objetiva – categorias lógicas. Por isso, podemos compreender e entender com justeza a real crítica de Marx a Hegel tão somente examinando sua análise e representação concreta do próprio mundo objetivo. Não se trata apenas de um material mais rico, mas precisamente a essência das categorias aparece aqui, como reflexo da realidade que lhes corresponde, em uma clareza e concreticidade qualitativamente diversas.

Já observamos como o problema da particularidade surge em Hegel a partir das tarefas da revolução burguesa, da análise da sociedade burguesa, da Revolução Francesa, da defesa histórica do progresso social. É óbvio que, também aqui, pudemos constatar como a influência do atraso alemão e do idealismo filosófico de Hegel deformam os problemas sociais e, conseqüentemente, também os problemas metodológicos e lógicos gerais. Precisamente aqui intervém a aguda crítica do jovem Marx a Hegel. Com a evolução de Marx para o materialismo filosófico e para a fundação do comunismo, esta crítica se desenvolve e se concretiza; ela contrapõe de modo cada vez mais claro e resolutivo as reais conquistas da dialética materialista, da concepção do mundo socialista, às irresoluções e ambiguidades da concepção burguesa, da dialética idealista. Esta não é jamais, porém, como em Feuerbach, uma refutação completa dos resultados do método dialético, mas sim uma crítica autêntica: uma anulação crítica do que é falso e distorcido, uma captação do núcleo racional que existe mesmo nos mais desenfreados processos especulativos, uma colocação materialista daquelas determinações nas quais estava presente um impulso à justa consciência de conexões reais, mas que – por causa da formulação idealista – não haviam podido ser desenvolvidas até o ponto de captarem a verdade. A base desta crítica é o desenvolvimento da própria sociedade, o reflexo

---

<sup>98</sup> Marx, *Grundrisse*, págs. 21-22.

adequado das conexões propostas pelo próprio desenvolvimento. Por isto, o jovem Marx – mesmo antes de fundar social e filosoficamente a nova ciência – podia exercer uma justa crítica da filosofia hegeliana do direito, não obstante partir de uma posição democrático-revolucionária consequente, hegeliana de esquerda, certamente bem pouco “ortodoxa”.

Quando nos ocupamos de Hegel, sublinhamos o seu mérito em ter reconhecido a dialética de universal e particular na revolução democrática: isto é, desmascarando a pretensão das velhas classes dirigentes de representarem os interesses de toda a sociedade (o universal), quando pretendiam realizar tão somente os seus restritos e egoístas interesses de classe (o particular); a nova classe revolucionária, ao contrário, deve se apresentar – ainda que, naturalmente, combata sobretudo pelos próprios interesses de classe (o particular) – como representante de todos os prejudicados pelo *Ancien Régime* (o universal). Marx pode aceitar o esquema abstrato desta concepção, já que ele concorda com a realidade. As mais ricas experiências históricas, o superior ângulo de visão dirigido para a revolução, todavia, levam-no a colocar e resolver a inteira questão de um modo muito mais concreto do que fora possível a Hegel, notadamente porque já tem em vista uma revolução democrática na qual o proletariado terá uma função dirigente e que contém em si a possibilidade de se transformar em revolução socialista. Em seu escrito *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*, Marx pergunta: “Sobre o quê se funda uma revolução parcial, uma revolução apenas política?” A resposta é esta:

Sobre o fato de que uma parte da *sociedade civil* se emancipa e atinge o domínio geral, sobre o fato de que uma determinada classe empreende a emancipação geral da sociedade partindo da própria *situação particular*... Nenhuma classe da sociedade civil pode desempenhar este papel sem provocar um momento de entusiasmo em si e na massa, momento durante o qual ela confraterniza e se funde com a sociedade em geral, confunde-se com ela e é sentida e reconhecida como sua *representante universal*, um momento no qual as suas exigências e direitos são os direitos e as exigências da própria sociedade, no qual ela é realmente a cabeça e o coração da sociedade. Somente em nome dos direitos universais da sociedade pode uma classe particular reivindicar para si mesma o domínio universal<sup>99</sup>.

Marx demonstra esta dinâmica no que diz respeito ao papel da burguesia na Revolução Francesa, bem como ao do proletariado na almejada revolução democrática alemã.

---

<sup>99</sup> Marx-Engels, *Gesamtausgabe* (Obras Completas), (MEGA), 1, 1, pág. 617.

A intuição de Hegel converte-se num preciso conhecimento revolucionário. A modificação, o enriquecimento e a concretização decisiva residem no fato de que, agora, Marx está em condições de prestar contas, integralmente, com todas as ilusões – historicamente necessárias – das revoluções burguesas. Por isto, nesta dialética de universal e particular, o conceito de universal sofre uma modificação e uma clarificação qualitativamente decisivas. Em *A Ideologia Alemã*, Marx diz:

Toda classe que aspira à dominação, mesmo quando – como no caso do proletariado – sua dominação implica na superação de toda velha forma da sociedade e da dominação em geral, deve antes de tudo conquistar o poder político, a fim de representar, por sua vez, o seu interesse como universal, a isto estando obrigada em um primeiro momento. Precisamente porque os indivíduos buscam apenas o seu interesse particular, que não coincide com o seu interesse coletivo, e o universal em geral é forma ilusória da coletividade, este vem imposto como um interesse universal, também ele por sua vez particular e específico, a eles “estranho” e deles “independente”, ou então os próprios indivíduos devem contrapor-se entre si neste dissídio, como na democracia<sup>100</sup>.

Se aqui são elevados a uma teoria concreta, materialisticamente fundada, determinadas e reais indicações de Hegel, em outros pontos o contraste é muito mais intenso. De fato, conhecemos o abalo causado na concepção hegeliana da história pela queda de Napoleão: a degradação de suas aspirações por uma reforma da sociedade ao nível das promessas de Frederico Guilherme III, durante as guerras de libertação. Esta involução das perspectivas de desenvolvimento histórico tem, para Hegel, antes de tudo, a consequência de que o quadro ideal da Prússia vem representado como sendo o coroamento conclusivo da história, como o seu fim. Em segundo lugar, porém, uma similar resignação diminui também a relação das categorias com a realidade. Além da inevitável distorção devida ao idealismo filosófico, as singulares categorias filosóficas são cada vez menos elaboradas a partir da própria realidade social. Elas são agora, sob muitos aspectos, categorias da lógica aplicadas na sociedade. Também agora, Hegel deseja compreender a sociedade. A sua *Filosofia do Direito* não pretende outra coisa. Mas o jovem Marx, não ainda socialista, constata com justeza que estas pretensões não mais se justificam: “Mas este *compreender* não consiste, como acredita Hegel, em reconhecer por toda parte as determinações do conceito puro, mas sim em

---

<sup>100</sup> MEGA, 5, pág. 23.

conceber a lógica específica do objeto específico”<sup>101</sup>.

A consequência disso é que as deduções de Hegel devem se tornar sobretudo aparentes, delas se devendo extrair posteriores consequências sobre o universal e o particular, que pairam no ar e não são imagens reflexas abstraídas de reais situações sociais. Marx critica a passagem da família à sociedade civil, tal como Hegel a efetuou:

A passagem, portanto, não deriva da essência específica da família e da essência específica do Estado, mas da universal relação entre necessidade e liberdade. É em tudo a mesma passagem que, na lógica, efetua-se da esfera do ser à esfera do conceito. Igual passagem é estabelecida, na filosofia da natureza, da natureza inorgânica à vida. São sempre as mesmas categorias que animam ora uma, ora outra esfera. Importa a Hegel tão somente encontrar, para as singulares determinações concretas, as correspondentes determinações abstratas<sup>102</sup>.

Este método de Hegel, como já indicamos, tem como inevitável consequência o fato de aparecerem idealisticamente invertidas todas as questões importantes de sua época, seja a relação entre sociedade civil e Estado, seja a relação entre *citoyen* e *bourgeois*. Neste ponto, a profunda influência recíproca entre idealismo filosófico e atraso político em Hegel torna-se evidente.

Hegel vê, mais ou menos claramente, a luta entre o velho e o novo como conteúdo essencial da história. Todavia, como já indicamos, frequentemente interpreta o novo com os princípios do velho, ao invés de utilizar os princípios do novo para uma autêntica crítica do velho. Ele conhece (ou antes, intui) a diferença, aliás a oposição, entre os estratos feudais e as classes modernas, mas busca explicar estas por aqueles e não ao contrário. O jovem Marx, como democrata revolucionário, reconhece e combate este princípio reacionário em Hegel com a maior energia.

É a maneira *acrítica, mística*, de interpretar uma *antiquada concepção do mundo* no sentido de uma moderna, em que a primeira torna-se nada mais do que algo infelizmente híbrido, no qual a forma engana o significado e o significado engana a forma, e nem o significado atinge a forma e chega a ser real significado, nem a forma atinge o significado e chega a ser real forma. Esta acrisia, este misticismo, é tanto o enigma das modernas constituições (*χατ'εξοχην* formadas por estratos) quanto o mistério da filosofia hegeliana, da filosofia do direito e da filosofia da religião, sobretudo<sup>103</sup>.

---

<sup>101</sup> MEGA 1, pág. 510

<sup>102</sup> *Ibidem*, pág. 409.

<sup>103</sup> *Ibidem*, págs. 500-501.

Este método falsifica necessariamente, quando ele passa à exposição, mesmo aquilo que Hegel compreendeu relativamente bem. A sua *Filosofia do Direito* é escrita do ponto de vista da monarquia constitucional. Mesmo o jovem Marx não nega que esta forma estatal tenha significado um progresso, ainda que relativo, em face do absolutismo feudal. Contudo, dado que Hegel quer fazer desta relativa progressividade a encarnação final do espírito absoluto, uma realidade adequada à ideia, nasce nele algo claramente reacionário.

De todos os atributos do monarca constitucional da moderna Europa, Hegel faz absolutas autodeterminações da vontade. Ele não diz: a *vontade* do monarca é a decisão última; mas sim: a decisão última da vontade é – o monarca. A primeira frase é empírica, a segunda deforma o fato empírico ao transformá-lo em axioma metafísico<sup>104</sup>.

Assim, esta posição metodológica de Hegel se transforma em um conteúdo político. O jovem Marx critica aqui a filosofia de Hegel, a partir de seu então ponto de vista democrático-revolucionário, como uma teoria que deforma toda perspectiva para o futuro e, com isto, falsifica o conhecimento do passado e do presente.

A democracia é a verdade da monarquia, a monarquia não é a verdade da democracia... A democracia é o *genus* da constituição. A monarquia é uma sua espécie, e uma má espécie. A democracia é “conteúdo e forma”. A monarquia deve ser apenas forma, mas ela altera o “conteúdo”<sup>105</sup>.

Como na economia, também aqui o mérito de Hegel, segundo Marx, consiste em ver com justeza o ser do presente. Esta falsa posição, porém, tem como consequência o fato de que ele – a partir de dados exatamente observados, e mesmo, inclusive, exatamente conhecidos em sua estrutura – não só extraia falsas consequências, como ainda interprete de um modo falso o fundamento antes conhecido. Assim, por exemplo, no caso da relação entre os estratos e o Estado: “Ele faz o elemento de classe ser a expressão da separação, mas ao mesmo tempo este elemento deve ser o representante de uma identidade que não existe”<sup>106</sup>. O programa de Hegel é uma contínua mediação entre os vários momentos e as várias tendências da sociedade burguesa. Dado que, de um modo mistificador, ele introduz nos estratos esta

---

<sup>104</sup> *Ibidem*, pág. 428.

<sup>105</sup> *Ibidem*, pág. 434.

<sup>106</sup> *Ibidem*, pág. 502.

duplicação (substancialmente inconciliável), sempre lhe é possível fazê-los figurar em mediações e conciliações deste tipo.

Já que, agora, as categorias puramente lógicas, em sua construção, são formadas segundo este modelo, elas podem — aparentemente — desempenhar sem problemas a sua função na filosofia do Estado e da sociedade. A pseudorracionalidade destes nexos recebe uma pseudo evidência na medida em que estas categorias se deixam unificar “por si” em um silogismo. Tudo isto, porém, é apenas aparência formalista. Deste modo, o elemento dos estratos torna-se mediador entre povo e soberano, entre sociedade civil e governo, etc. Os estratos ou camadas hegelianos são, por um lado, as corporações medievais, e, por outro, ao mesmo tempo, as classes da moderna sociedade burguesa. Uma vez que Hegel obriga esta inconciliabilidade a coexistir em uma mesma categoria, surge — ao invés do conceito concreto ao qual aspira — um *mixtum compositum* e, dado que ele se serve deste como termo médio do silogismo, o duplo sentido contraditório entra necessariamente em ação e mistifica onexo, em vez de exprimir o seu núcleo racional. “O termo médio é o ferro de pau, é a oposição dissimulada entre universalidade e singularidade”<sup>107</sup>. E isto porque as camadas, como classes de uma moderna sociedade burguesa, deveriam consequentemente fazer de “sua *particularidade* o poder determinativo do todo”. Hegel, ao contrário, quer obter com eles “que o ‘universal em si e para si’, o Estado político, não seja determinado pela sociedade civil, mas, ao contrário, que a determine”<sup>108</sup>. Assim, por trás de uma fachada de aparente logicidade rigorosa, surge um caos de conteúdos que agem de maneira oposta; a mediação sempre colocada em campo é, na verdade, um modo de dissimular esta oposição. Marx resume, de modo evidente, este caráter involuntariamente antinômico da filosofia social de Hegel no que diz respeito ao Poder Legislativo. Hegel queria ver e representar, também neste último, um momento da mediação; por trás desta mediação, porém, existe na realidade social exatamente o oposto: “Mas, em verdade, há a antinomia entre *Estado político* e *Sociedade civil*, há a *contradição entre o abstrato Estado político* e ele próprio. O Poder Legislativo é a posição da revolta”. Revela-se aqui, com grande clareza, toda a contraditoriedade da filosofia de Hegel. Marx prossegue assim o citado raciocínio:

---

<sup>107</sup> *Ibidem*, pág. 489.

<sup>108</sup> *Ibidem*, pág. 509.

O erro principal de Hegel consiste no seguinte: ele assume a *contradição do fenômeno como unidade na essência, na ideia*, quando tal contradição tem sua razão em algo mais profundo, isto é, em uma substancial contradição, do mesmo modo como, por exemplo, o contradizer-se do Poder Legislativo em si mesmo é apenas, neste caso, a contradição do Estado político consigo mesmo e, portanto, da sociedade civil consigo mesma<sup>109</sup>.

São já claramente visíveis os princípios, bem como a importância histórica, da crítica de Marx a Hegel. Foi, em seu tempo, uma importante realização de Hegel ter tratado de um problema exclusivamente lógico em aparência, como é o caso da relação do universal com o particular e o singular, como um problema da estrutura e do desenvolvimento da sociedade. Sobre isto, podemos constatar que os traços mais negativos na realização de seu programa decorrem, precisamente, desta nova e fecunda posição. O elemento novo, antecipador, e o da mistificação geradora de confusão estão nele intrincados de um modo dificilmente destrinchável. Por isso, uma crítica que indicasse o caminho para o futuro somente poderia ser feita do ponto de vista de um ser social mais desenvolvido e de tipo diverso: no caso de Marx, daquele da democracia revolucionária e, sobretudo, posteriormente, daquele do comunismo.

Todos os sucessores burgueses de Hegel, sem exceção, fossem seguidores ou inimigos de seu método e de seu sistema, encontraram-se em face deste problema sem a menor ideia do que fazer. A justa e pertinente crítica das numerosas pseudouniversalidades e pseudoparticularidades de Hegel, portanto, somente poderia se manifestar quando se contrapusesse ao falso juízo sobre a realidade social, da qual nasciam estas erradas formações lógicas, um juízo justo do ponto de vista do conteúdo político-social. Já indicamos os mais graves absurdos das deduções em Hegel (monarquia, burocracia, etc.). Citaremos agora outra observação crítica do jovem Marx, a fim de iluminar plenamente a metodologia de sua crítica em sua unidade de visões lógicas e políticas. Ele diz, falando da burocracia como “estrato universal” em Hegel:

Ela (a burocracia – G.L.) é a “consciência do Estado”, a “vontade do Estado”, a “força do Estado”, na medida em que é *uma corporação* (o “interesse geral”, em face do interesse particular, pode se comportar apenas como um “particular”, até que o particular em face do geral se comporte como um “geral”: a burocracia, portanto, é forçada a

---

<sup>109</sup> *Ibidem*, págs. 509-510.

proteger a *imaginária* generalidade do interesse particular, o espírito de corporação, a fim de proteger a *imaginária* particularidade do interesse geral, seu próprio espírito: o Estado deve ser corporação, até que a corporação queira ser Estado), conseqüentemente uma *sociedade particular*, fechada, no Estado<sup>110</sup>.

Percebe-se aqui, com exatidão, como tudo o que em Hegel é falso do ponto de vista do conteúdo (e, por isso, do ponto de vista lógico) surja da mesma fonte que produziu suas grandes descobertas, da inseparável conexão de um conteúdo político-social e de uma forma lógica, com uma prioridade e uma determinação decisivas desta última por aquele. Daí decorre, naturalmente, o fato de que a crítica de Marx a Hegel não possa, em medida sempre maior, limitar-se à crítica; ao contrário, o desmascaramento do que é falso converte-se ininterruptamente na indicação do que é justo do ponto de vista político-social, e disto decorre também um esclarecimento lógico e metodológico das categorias. Naturalmente, esta crítica, esta acentuação do novo, refere-se a toda a filosofia de Hegel, a todas as categorias que ele, pela primeira vez, interpretou originalmente em parte; aqui, deveremos nos limitar ao grupo de problemas que estão colocados.

Não é um acaso, evidentemente, que a crítica de Marx a Hegel se concentre sobre o problema do universal. Não só porque se trata de uma categoria do pensamento científico (e o marxismo, que funda um novo tipo de ciência qualitativamente superior, deve necessariamente determinar com exatidão os conceitos centrais da ciência e eliminar qualquer possibilidade de ser confundido com a pseudociência do idealismo e da metafísica), como também porque a definição errônea da categoria da universalidade tem uma função importantíssima na apologia do capitalismo. É suficiente ilustrar esta situação com alguns exemplos extraídos também da posterior produção de Marx, sobretudo porque já tratamos de perto destas tendências no terreno político, expondo a crítica da “camada universal” hegeliana. Esta questão surge, do ponto de vista econômico, na grande introdução – que restou fragmentária – à primeira redação de *O Capital*. Marx investiga aqui o conceito de “produção geral”. Ele constata que se trata, dentro de certos limites, de uma “compreensível abstração”. Os seus limites são fixados, sobretudo, a fim de que “por causa da unidade... não se negligencie a substancial diversidade”. Precisamente aqui surge o problema da apologia do capitalismo: “Nesta negligência consiste,

---

<sup>110</sup> *Ibidem*, pág. 455.



por exemplo, toda a sabedoria dos economistas modernos, que demonstram a eternidade e a harmonia das relações sociais existentes”. Marx cita a necessidade dos instrumentos de produção, a partir dos quais a apologia chega à seguinte conclusão:

O capital é, portanto, uma relação natural eterna, universal; mas isto na condição de que eu abandone precisamente o elemento específico que é o único a fazer de um “instrumento de produção”, de um “trabalho acumulado”, um capital<sup>111</sup>.

Pode-se ver como a apologética – do ponto de vista metodológico – parta do fato de que uma generalização justificada dentro de certos limites é ampliada de um modo ilimitado; este resultado só se pode obter na medida em que o conceito de universalidade é “libertado” de toda relação dialética (determinação, limitação, enriquecimento, concretização, etc.) com a particularidade. A formulação apologética e abstrata do universal, portanto, liquida ao mesmo tempo a dialética do universal e do particular, ou – no máximo – permite apenas uma pseudodialética formalista. Qualquer análise do capitalismo – pouco importa se de uma questão singular ou do problema fundamental do sistema como um todo – confirma necessariamente esta constatação sobre a dialética de universal e particular. Assim, ao tratar da superprodução capitalista nos *Fundamentos da Crítica da Economia Política*, diz Marx:

Basta demonstrar aqui que o capital contém uma particular limitação da produção – que contradiz sua tendência geral de superar qualquer limite desta – para termos diante de nós a base da superprodução, a contradição fundamental do capital desenvolvido, para descobrir que ele não é, como pensam os economistas, a forma absoluta do desenvolvimento das forças produtivas...<sup>112</sup>.

Ademais, em *O Capital*, Marx expressa formulações que resumem o problema como um todo, as quais evidenciam como a dialética de universal e particular é a mais exata determinação do problema através precisamente desta mesma dialética, do reflexo em forma lógica de um fato fundamental: o de que o ser é um processo, o da natureza histórica do ser de qualquer formação econômica e, portanto, também do capitalismo. A extinção da dialética à qual nos referimos é, ao mesmo tempo, a extinção da concepção histórica. Em *O Capital*, Marx dá a este problema formulações que indicam, de uma maneira evidente, isto é, sobre a base de relações concretas e de tendências econômicas de

---

<sup>111</sup> Marx, *Grundrisse*, pág. 7.

<sup>112</sup> *Ibidem*, pág. 318.

desenvolvimento, o justo caminho nesta questão de metodologia. Limitar-nos-emos a citar uma delas:

A análise científica do modo capitalista de produção demonstra, ao contrário, que ele é um modo de produção de tipo particular, especificamente definido pelo desenvolvimento histórico; que, do mesmo modo que qualquer outro modo de produção determinado, pressupõe um certo nível das forças produtivas sociais e de suas formas de desenvolvimento como condição histórica; condição esta que é, ela mesma, o resultado histórico e o produto de um anterior processo, do qual o novo modo de produção parte enquanto tal processo é seu fundamento dado; que as relações de produção correspondentes a este específico modo de produção, historicamente determinado (relações nas quais os homens penetram em seu processo de vida social, na criação de sua vida social), têm um caráter específico, histórico, transitório<sup>113</sup>.

Estas considerações demonstram, muito claramente, as razões por que – notadamente com a crise ideológica da burguesia – ocorre necessariamente uma decisiva afinidade entre economia apoloética e idealismo filosófico. Esta tendência já surge claramente na dissolução do hegelianismo. Portanto, não é um acaso que Marx, em sua polêmica com os irmãos Bauer, coloque em primeiro plano a bancarrota gnosiológica do idealismo precisamente em relação com o problema da universalidade. Marx ilustra este beco sem saída do idealismo filosófico com um exemplo geral e simples, que chega mesmo à banalidade. A abstrata representação “a fruta” nasce do justificado processo mental que consiste em resumir as características comuns das maçãs, peras, etc., em um conceito. A mistificação especulativa tem lugar quando este processo real é invertido, quando a fruta é concebida como substância e as maçãs, peras, etc., como modos desta substância. Por um lado, a realidade sensível é por este procedimento anulada especulativamente; por outro, nasce uma dificuldade inventada, mas agora insuperável. “Mas é tão fácil – diz Marx – produzir, a partir de frutas reais, a ideia abstrata ‘a fruta’, quanto é difícil produzir, partindo da ideia abstrata ‘a fruta’, frutas reais. É, inclusive, impossível chegar de uma abstração ao *contrário* da abstração sem se *renunciar à abstração*”<sup>114</sup>. A fim de conduzir a uma pseudossolução este problema insolúvel, o idealismo especulativo tem necessidade de todos os seus artifícios: as maçãs, as peras, etc. são as “autodiferenciações” de sua substância, a fruta, isto é, os diversos “membros do processo vital” desta substância.

---

<sup>113</sup> Marx, *Das Kapital* (O Capital), Hamburgo, 1919, III, II, págs. 414-415.

<sup>114</sup> Marx, MEGA, 3, pág. 228.

Marx resume a descrição irônica desta mistificação especulativa de fatos em si tão simples do seguinte modo:

O homem comum não crê dizer nada extraordinário quando diz que existem maçãs e peras. O filósofo, ao contrário, quando expressa estas existências de maneira especulativa, diz algo *extraordinário*, pratica um milagre, produz do irreal ser *intelectivo* “a fruta” os reais *seres naturais*, a maçã, a pera, etc., isto é, do *seu próprio intelecto abstrato* – que ele imagina como um sujeito absoluto existente fora de si, neste caso como “a fruta” – ele *criou* estas frutas; em todas as existências que expressa, pratica um ato criador<sup>115</sup>.

Também Lenin critica este aspecto da filosofia idealista, quando sublinha o exagero equívoco e a autonomização do universal como seu principal erro. Ele afirma que Hegel “diviniza a universalidade”; e, quanto a Aristóteles, observa: “Idealismo originário: o universal (o conceito, a ideia) é um *ser particular*”<sup>116</sup>.

Como já observamos, também nesta questão Marx não se limita à crítica pura e simples, ao aniquilamento das posições do idealismo, mas esta obra de destruição é sempre ligada com a concreta indicação do que é positivo e justo. Destruir as vazias concepções idealistas da universalidade serve, sobretudo, para restabelecer esta categoria, formulada de maneira exata em sua aplicação dialética, justa e científica. Já a citada análise da produção em geral o demonstrara. E pode-se dizer: Marx considera a universalidade como uma abstração realizada pela própria realidade, e então – só então – ela se torna uma justa ideia, isto é, quando a ciência reflete adequadamente o desenvolvimento vital da realidade em seu movimento, em sua complexidade, em suas verdadeiras proporções. Mas se o reflexo deve corresponder a estes critérios, ele deve ao mesmo tempo ser histórico e sistemático, isto é, deve elevar a conceito o movimento concreto. Neste sentido, Marx diz do trabalho:

O trabalho parece ser uma categoria muito simples. Mesmo a representação do trabalho nesta generalidade, como trabalho em geral, é muito antiga. E todavia, considerado nesta simplicidade do ponto de vista econômico, o trabalho é uma categoria tão moderna quanto as relações que produzem esta abstração simples<sup>117</sup>.

As considerações que se seguem concretizam ainda mais energeticamente esta dialética histórica:

A indiferença para com um gênero determinado de trabalho

---

<sup>115</sup> *Ibidem*, pág. 230.

<sup>116</sup> Lenin, *philosophischer Nachlass* (Cadernos Filosóficos), *op. cit.*, pág. 298.

<sup>117</sup> Marx, *Grundrisse*, pág. 24.

pressupõe uma totalidade muito desenvolvida de gêneros reais de trabalho, nenhum dos quais domina mais sobre o conjunto. Assim, as abstrações mais gerais surgem somente quando se dá um mais rico desenvolvimento do concreto, quando uma característica revela-se comum a um grande número, a uma totalidade de fenômenos. Então, ela cessa de poder ser pensada apenas em uma forma particular<sup>118</sup>.

Os exemplos citados são suficientes para indicar como é rico e variado o modo pelo qual a dialética de universal e particular se manifesta na realidade histórico-social e como seria falso deduzir antecipadamente destes processos, tão diversos um do outro, um esquema qualquer. A ciência autêntica extrai da própria realidade as condições estruturais e as suas transformações históricas, e, se formula leis, estas abraçam a universalidade do processo, mas de um modo tal que deste conjunto de leis pode-se sempre retornar – ainda que frequentemente através de muitas mediações – aos fatos singulares da vida. É precisamente esta a dialética concretamente realizada de universal, particular e singular. Esta conexão pode ser estudada muito bem na análise que Marx nos fornece do capital em geral. Ele diz:

*O capital em geral*, diferentemente dos capitais particulares, aparece 1) apenas como uma abstração: não uma abstração arbitrária, mas sim uma abstração que compreende as diferenças específicas do capital, distinguindo-o das outras formas de riqueza... E as diferenças no seio desta abstração são igualmente particularidades abstratas que caracterizam todo tipo de capital enquanto é sua afirmação ou negação (por exemplo, capital fixo ou capital circulante); 2) o capital em geral, porém, diferentemente dos capitais particulares e reais, é ele próprio uma existência real... Por isso, enquanto o universal, por um lado, é apenas a *differentia specifica* pensada, ele é ao mesmo tempo uma forma real e particular ao lado da forma do particular e do singular<sup>119</sup>.

Este método é aplicado, de modo consequente, em todas as obras dos clássicos do marxismo. Assim, todos os pseudoproblemas e as pseudoantinomias das fases anteriores ao marxismo desaparecem no vazio. Que se pense no problema da subsunção; vimos em Kant as dificuldades que estão a ela ligadas, dificuldades que se infiltram também na lógica de Hegel. Enquanto a subsunção for concebida idealisticamente como pura operação mental, chocar-se-á inevitavelmente com antinomias. Para Marx, também a subsunção é um reflexo de nexos que estão presentes no processo real, que são momentos em movimentos deste mesmo processo real. Por isto, ele pode alegar ironicamente a Stirner: “O

---

<sup>118</sup> *Ibidem*, pág. 25.

<sup>119</sup> *Ibidem*, pág. 353.

que lhe aparece como produto do *pensamento*, eu o teria compreendido como produto da *vida*”<sup>120</sup>.

Marx apresenta este processo da subsunção em toda a sua multiplicidade historicamente explicitada, reconduzindo cada uma das suas relações historicamente originadas e as suas modificações à sua específica legitimidade. Tanto na relação do indivíduo com a classe como na divisão do trabalho, esta subsunção real – realizada pela vida – está em ação:

Mas no curso do desenvolvimento histórico, e precisamente através da independência inevitável que, dentro da divisão do trabalho, adquirem as relações sociais, surge uma diferença entre a vida de cada indivíduo enquanto é pessoal e enquanto é subsumida a um ramo qualquer de trabalho e suas condições relativas<sup>121</sup>.

O modo pelo qual esta subsunção ocorre, todavia, é extremamente diverso nas várias formações sociais. No estrato medieval, e naturalmente mais ainda no étnico ou familiar, ela é imediata e compreende tudo o que é pessoal. No capitalismo, é inseparável da ação da casualidade; esta casualidade na subsunção surge em Kant, já o vimos, como sendo um limite da “nossa” faculdade cognoscitiva. Concretamente, esta correlação de subsunção e casualidade surge da estrutura do capitalismo, sendo, com igual necessidade, para aqueles que participam do capitalismo, a causa de um reflexo invertido do nexu real:

A concorrência e a luta dos indivíduos entre si produzem e desenvolvem esta casualidade como tal. Portanto, sob o domínio da burguesia, os indivíduos são mais livres do que antes na imaginação, já que para eles as condições de vida são casuais; na realidade, naturalmente, são menos livres porque estão subsumidos sob uma força objetiva<sup>122</sup>.

Apenas no comunismo este modo de subsunção do homem ao trabalho, à divisão do trabalho, etc., desaparece<sup>123</sup>. No curso do desenvolvimento das sociedades de classe, pode surgir uma situação análoga apenas em circunstâncias particularmente favoráveis a um tipo de homem privilegiado quanto ao talento e ao caráter; Engels demonstrou isso de modo persuasivo em sua famosa descrição dos grandes homens do Renascimento<sup>124</sup>.

Já aqui se pode ver que se trata de processos objetivos que, nas

---

<sup>120</sup> Marx, MEGA, 5, pág. 226.

<sup>121</sup> *Ibidem*, pág. 65.

<sup>122</sup> *Ibidem*, pág. 66.

<sup>123</sup> *Ibidem*, pág. 373.

<sup>124</sup> Engels, *Dialektik der Natur* (Dialética da Natureza), *op. cit.*, pág. 482.

sociedades de classe, realizam-se de modo elementar. Marx descreve, por exemplo, este processo na indústria das máquinas:

O processo de produção deixou de ser processo de trabalho no sentido de que o trabalho, enquanto trabalho que o domina, vai além dele. Ele aparece, antes, apenas como órgão consciente em muitos pontos do sistema mecânico nos singulares operários vivos; subsumido ao processo global do próprio maquinismo, e mesmo ele apenas como um membro do próprio sistema, cuja unidade não existe nos operários vivos, mas sim no maquinismo vivo (ativo), o qual, em face da insignificante atividade individual do operário, aparece-lhe como um poderoso organismo<sup>125</sup>.

É claro que, deste modo, todo trabalho individualmente independente é socialmente anulado. Por isso, os operários são subsumidos às máquinas integralmente, dado que eles – no duplo sentido de Marx – tornaram-se e colocaram-se como livres. A completa generalização do trabalho em tal subsunção é, ao mesmo tempo, a dissolução de qualquer particularidade e singularidade do processo laborativo. Marx considera o estágio precedente, no qual o operário é proprietário dos seus instrumentos de produção, do seguinte modo:

Quando se tem a *propriedade do instrumento*, ou a referência do operário ao instrumento como sendo seu, quando ele trabalha como proprietário do instrumento (o que pressupõe ao mesmo tempo a subsunção do instrumento ao seu trabalho individual, isto é, àquela fase particular e restrita do desenvolvimento da força produtiva do trabalho)...<sup>126</sup>.

Espécie e grau, quantidade e qualidade da subsunção, portanto, determinam-se concretamente de acordo com as etapas reais do desenvolvimento das forças produtivas. Se se pensa nesta riqueza de relações existentes na realidade, concretamente reconhecidas à luz de uma lei, compreende-se porque Marx rechaça tão energicamente qualquer concepção idealista, rígida e esquemática da subsunção. Assim, escreve sobre o Heráclito de Lassale: “O ideologismo domina-o e o método dialético é empregado de um modo errado. Hegel jamais chamou de dialética a subsunção de uma massa de ‘cases’ *under a general principle*”<sup>127</sup>.

Já estes extratos extremamente fragmentários indicam como Marx se aproxima do problema da dialética do universal e particular: nele, trata-se sempre de esclarecer a forma concreta de

---

<sup>125</sup> Marx, *Grundrisse*, pág. 585.

<sup>126</sup> *Ibidem*, pág. 398.

<sup>127</sup> Marx e Engels, 9-12-1861, in *Briefwechsel*, III, pág. 49.

sua relação, caso por caso, em uma determinada situação social, com respeito a uma determinada relação da estrutura econômica; mas também – o que é decisivo – de descobrir em que medida e em que direção as transformações históricas modificam esta dialética. De uma similar análise concreta, surge sempre e por toda parte a relativização dialética do universal e do particular; em determinadas situações concretas eles se convertem um no outro, em determinadas situações concretas o universal se especifica, em uma determinada relação ele se torna particular, mas pode também ocorrer que o universal se dilate e anule a particularidade, ou que um anterior particular se desenvolva até a universalidade ou vice-versa. Marx considera como importante tarefa da ciência estudar e descrever, de um modo historicamente concreto, sem preconceitos esquemáticos e com exatidão, estas relações e suas transformações. Ao mesmo tempo, todavia, e na mesma correlação, descobre que as contradições concretas assim percebidas devem ser compreendidas, do ponto de vista lógico-metodológico, como casos concretos e expressões de uma dialética de universal e particular.

Deste modo, como vimos, são superadas as mistificações idealistas, a abstrata simplificação e as abstratividades grosseiras da filosofia de Hegel. Todavia, seria unilateral supor que a luta de Marx neste campo seja dirigida exclusivamente contra a dialética idealista do idealismo absoluto. Este último, pelo contrário, não obstante todos os seus limites e distorções, apresenta-se como um passo à frente no conhecimento do indestrutível caráter originariamente social – mesmo se em contínua modificação histórica – do homem. As ideologias da burguesia decadente, ao contrário, buscam dissolver e eliminar esta sociabilidade. Não importa, como vimos, se se diviniza e fetichiza a universalidade social, ou se dela se faz um conceito subjetivo e nominalisticamente dissolvido, já que o homem singular – em todas estas concepções – é contraposto à totalidade, afastando-se idealmente dele todas as mediações sociais. Este processo se inicia já com a dissolução do hegelianismo. Assim, Bruno Bauer representa o indivíduo da sociedade capitalista como um átomo isolado; assim, Max Stirner constrói a sua filosofia sobre o “único”. No seio de todas estas concepções esconde-se a rebelião da burguesia decadente contra o reconhecimento da determinação de classe dos homens, da luta de classe da sociedade, mesmo que seja apenas como um fato dado. (Como é sabido, os ideólogos da burguesia progressista não apenas haviam admitido a luta de

classes na história, como chegaram mesmo a tratá-la como problema central da história. Que se recordem os historiadores franceses da Restauração.).

No contexto destas controvérsias, a dialética de universal e particular na sociedade tem uma função de grande monta; o particular representa aqui, precisamente, a expressão lógica das categorias de mediação entre os homens singulares e a sociedade. Assim, Marx – nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos* – diz:

Deve-se evitar, sobretudo, fixar a “sociedade” como uma abstração em face do indivíduo. O indivíduo é *ente social*. A sua manifestação de vida – mesmo que não apareça na forma direta de uma manifestação de vida *comum*, realizada ao mesmo tempo com outros – é, portanto, uma manifestação e uma afirmação de *vida social*. A vida individual e a vida genérica do homem não são distintas, ainda que – necessariamente – o modo de existência da vida individual seja um modo mais *particular* ou mais geral de vida genérica, e a vida genérica seja uma mais *particular* ou mais *geral* vida individual<sup>128</sup>.

A economia, naturalmente, forma a base de tais relações. O seu caráter de mediação múltipla e complicada de todas as categorias se expressa aqui numa dialética concreta, do universal e do particular, sujeita a múltiplas modificações. O fato de que Marx tenha revelado este aspecto da questão, ao passo que os economistas apologetas da burguesia o tenham feito desaparecer, tem também motivos que vão além da pura e simples metodologia formal da ciência econômica. A época da fundação da economia marxista é posterior à dissolução da economia clássica, do mesmo modo como a fundação da dialética materialista é posterior à dissolução da filosofia clássica. Já sublinhamos os motivos sociais que atuavam neste último processo. Na economia, trata-se de uma absolutização do regime econômico capitalista. Para atingir este objetivo, verifica-se na ciência burguesa um processo de divisão do trabalho. Antes de mais nada, a ciência econômica é desistoricizada. O nascimento de uma nova ciência, a sociologia, serve fundamentalmente para tratar as categorias sociais desligando-as da economia e, portanto, por um lado, para transformá-las – agora que foram destacadas da base econômica – em formas “eternas”, “universais”, da convivência dos homens abstratamente concebida, e, por outro, para destacar os fenômenos econômicos de sua referência à sociedade e conseqüentemente para transformá-los – também eles convertidos em formas “puramente econômicas” – em “eternos” e “universais”. O

---

<sup>128</sup> Marx, MEGA, 3, pág. 117.



método dialético de Marx – no qual a história, a sociedade e a economia são representadas como um processo unitário indissociável (mantendo-se firmemente a prioridade da base econômica) – é uma intensa polêmica, portanto, contra esta separação mental daquilo que na realidade é ligado, contra esta unilateralização abstrata de setores parciais artificialmente divididos, contra a exclusão das reais mediações econômicas e sociais, contra a dissolução artificial e sofisticada das contradições, etc. E o é inclusive quando no próprio texto de Marx inexistem observações críticas.

Neste local, é certamente impossível fazer um quadro, mesmo que apenas aproximativamente adequado, destas diretrizes da economia de Marx; somos obrigados, portanto, a nos limitar a ilustrar esta linha fundamental com alguns exemplos incisivos, visando aqui também exclusivamente ao nosso problema, a dialética de universal e particular. Assim, por exemplo, sobre as formas do trabalho, diz Marx: “A forma natural do trabalho, a sua particularidade, é aqui a sua forma social imediata, e não a sua generalidade, como ocorre sobre a base da produção de mercadorias”<sup>129</sup>; sobre o caráter contraditório das mercadorias:

A mesma contradição entre a natureza particular da mercadoria como produto e a sua natureza universal como valor de troca, que gerava a necessidade de colocá-la de modo duplo, uma vez como esta determinada mercadoria, outra vez como dinheiro, a contradição entre suas características naturais e particulares e as suas características sociais contém, desde o início, a possibilidade de que estas duas formas separadas de existência da mercadoria não sejam reciprocamente conversíveis<sup>130</sup>.

Sobre o desenvolvimento do meio de troca: “Quanto mais particularizados, múltiplos, independentes, se tornarem os produtos, tanto mais necessário torna-se o meio de troca universal”<sup>131</sup>; sobre o dinheiro:

Do dinheiro como puro meio de circulação, pode-se dizer que deixa de ser mercadoria (mercadoria *particular*)... Por outro lado, pode-se dizer que é agora apenas mercadoria (mercadoria *universal*), a mercadoria na sua forma pura, indiferente para com sua particularidade natural...<sup>132</sup>.

Estes exemplos poderiam ser ampliados facilmente,

---

<sup>129</sup> Marx, *Grundrisse*, pág. 65.

<sup>130</sup> *Ibidem*, pág. 113.

<sup>131</sup> *Ibidem*, pág. 127.

<sup>132</sup> Marx, *Kapital*, I, pág. 83.

precisamente porque a dialética concreta de universal e particular é uma parte integrante da dialética da economia em Marx e, ao mesmo tempo, uma arma metodológica contra a vulgarização apologética e um instrumento para esclarecer as conexões reais.

Se é assim tão grande a importância desta dialética, não surpreenderá o fato de que a relação de singular, particular e universal desempenhe uma função significativa também na estrutura metodológica das obras econômicas de Marx. Infelizmente, não possuímos a lógica projetada por Marx; não podemos saber, portanto, com segurança, qual seria a sua atitude em face da estrutura da lógica de Hegel, que – como é sabido – baseia-se sobre esta dialética de singular, particular e universal. É um fato que os manuscritos dos *Fundamentos da Crítica da Economia Política*, escritos no período deste projeto, provam claramente que Marx ocupou-se seriamente desta questão, como aquela que diz respeito à estrutura lógica da totalidade da obra. Na introdução, aflora o projeto de tratar a relação de produção, de distribuição, etc., segundo o modelo da lógica de Hegel. É verdade que esta ideia é rechaçada: “Ora, esta é certamente uma conexão, mas superficial”<sup>133</sup>, diz Marx. No curso de elaborações posteriores, todavia, surge um esboço que ordena as várias espécies e tendências de desenvolvimento do capital como representação de universalidade, particularidade e singularidade. E isto de dois modos: não somente a divisão fundamental parte de suas relações, como também esta tríade se repete no interior de cada rubrica<sup>134</sup>. Também este projeto não foi realizado. Em compensação, esta forma de construção lógica surge em vários pontos de *O Capital*. Assim, o capítulo sobre a divisão do trabalho na manufatura e na sociedade, extremamente importante do ponto de vista teórico, começa com as seguintes considerações:

Se considerarmos o *trabalho tomado em si mesmo*, podemos designar a divisão da produção social em seus grandes gêneros, agricultura, indústria, etc., como *divisão do trabalho em geral*; a divisão destas classes de produção em espécies e subespécies, como *divisão do trabalho em particular*; e, finalmente, a divisão do trabalho dentro de uma oficina como *divisão do trabalho em detalhe*<sup>135</sup>.

Ainda mais importante é o fato de uma tão decisiva seção da principal obra de Marx, a da dedução da forma de valor no início

---

<sup>133</sup> Marx, *Grundrisse*, pág. 11.

<sup>134</sup> *Ibidem*, pág. 186.

<sup>135</sup> Marx, *Kapital*, I, pág. 368.

do primeiro volume, ser construída segundo este princípio. Marx rechaça, certamente, como vimos claramente pelo material até agora citado, o formalismo, o que a teoria hegeliana do silogismo possui de artificial. Todavia, as ideias decisivas que ordenam todo o material são, precisamente, as relações de singular, particular e universal. Assim, em Marx, a primeira etapa é “a forma de valor simples, singular, ou seja, acidental”<sup>136</sup>. Que aqui a singularidade não seja a única característica de desenvolvimento do valor, é algo certamente não casual. Precisamente porque entre as características figura, ao lado da singularidade, a casualidade, temos aqui uma daquelas formulações importantes que colocam sobre seus pés este problema que, desde a época de Kant, estava na ordem do dia. Esta concretização é sobretudo histórica. Simplicidade, singularidade e – conjuntamente a elas – casualidade da forma do valor caracterizam sua gênese histórica, o tipo e a estrutura do estágio inicial. Por isso, toda palavra deve ser rigorosamente entendida em seu significado histórico. Quando Engels caracteriza todo o período da sociedade de classes, que sucede à dissolução do comunismo primitivo, com as palavras “produtos e produção estão entregues ao acaso”<sup>137</sup>, a expressão acaso tem um significado diverso, mais amplo e mais rico do que o contido na já examinada análise de Marx. No primeiro, o acaso é o polo oposto e complementar da necessidade, designa o modo e a maneira pelos quais a necessidade se realiza nas economias das sociedades de classe. No segundo, ao contrário, o acaso é entendido de uma maneira simples e literal: neste grau não desenvolvido do intercâmbio econômico, é casual o fato de um ato de troca em geral se realizar, e estes atos casuais singulares têm – precisamente por sua casualidade – determinados traços comuns em virtude da analogia daquelas causas que os põem em movimento; eles permanecem, todavia, atos singulares cuja casualidade não é ainda inteiramente superada em uma lei e necessidade superior. Ela designa o caráter imediato, socialmente não desenvolvido, dos atos de troca nesta etapa; a importante ideia de Hegel, à qual fizemos referência no local adequado, segundo a qual o novo se apresenta na história primeiro sob uma forma abstratamente simples e só gradualmente se realiza sob uma forma explicitada no curso do desenvolvimento histórico, aparece em sua concretização

---

<sup>136</sup> *Ibidem*, pág. 53.

<sup>137</sup> Engels, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. São Paulo. Expressão Popular, 2012. pág. 219.

materialista. É visível, aqui também, o caráter social da imediatividade. Em toda sociedade ricamente articulada, esta é tão somente o modo pelo qual aparecem mediações largamente absorvidas, que o pensamento e a análise devem descobrir na realidade, superando assim a imediatividade no plano conceitual.

É óbvio que esta imediatividade é, ao mesmo tempo, algo relativo; todavia, dado que – nesta etapa – ainda não podem existir do ponto de vista econômico mediações de grande importância, esta simplicidade e esta imediatividade são características importantes da época na qual, pela primeira vez, apresenta-se a forma do valor. Tão só o próprio desenvolvimento econômico determina, gradualmente, as mediações. Esta caracterização é oportuna, também, porque o verdadeiro sentido da singularidade, quando é o ponto de partida da dedução dialética, apresenta-se apenas nestas correlações. (A singularidade, muito diversamente, é rica de determinações quando 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.)

Os caminhos do pensamento para o conhecimento são reflexos do processo de desenvolvimento objetivo (no caso concreto: da economia). Por isso, o próximo grau da dedução é o da forma total, ou explicitada, do valor. Aparentemente, trata-se de um aprofundamento puramente quantitativo. Isto significa que o valor “é expresso presentemente em outros numerosos elementos do mundo das mercadorias”<sup>138</sup>. Esta extensão quantitativa da troca de mercadorias aparece, todavia, como uma forma do valor qualitativamente diversa, superior, mais explicitada do que a “forma particular de equivalência”:

Ora, a *forma natural determinada* de cada uma destas mercadorias é uma *forma particular de equivalência* ao lado de muitas outras. Do mesmo modo, agora, os *múltiplos gêneros de trabalho determinado, concreto, útil*, contidos nos diferentes grupos de mercadorias contam tanto como outras formas particulares de realização ou de manifestação de *trabalho humano como tal*<sup>139</sup>.

Trata-se de um imenso passo à frente com relação à simplicidade e singularidade da forma originária do valor: o caráter social do intercâmbio de mercadorias cria, já aqui, generalizações superiores e mais explicitadas, produz uma forma do valor mais universal: precisamente a particular. Ela tem, porém, ao mesmo

---

<sup>138</sup> Marx, *Kapital*, I, pág. 68.

<sup>139</sup> *Ibidem*, págs. 69-70.

tempo, uma grande imperfeição: a má-infinitude, para usar uma expressão de Hegel. Marx define esta etapa de desenvolvimento do seguinte modo:

Dado que a forma natural de todo gênero singular de mercadorias é aqui uma *forma particular de equivalente* ao lado de inúmeras outras formas particulares de equivalente, existem, em geral, apenas *formas limitadas de equivalente que se excluem* reciprocamente. Do mesmo modo, o *gênero de trabalho determinado, concreto, útil*, contido em todo equivalente particular de mercadorias, é apenas uma *forma de manifestação particular do trabalho humano*: particular, portanto não completa<sup>140</sup>.

Apenas a superação desta má-infinitude, que se dá com a desaparecimento da série infinita de equivalentes graças à qual uma mercadoria determinada se apresenta como equivalente de todas as mercadorias, produz a forma universal do valor. Naturalmente, esta extrema generalização, esta elevação da forma do valor ao grau da autêntica universalidade, não é um produto do pensamento econômico: este não é senão o reflexo daquilo que ocorreu realmente no curso do desenvolvimento histórico da economia “A forma desenvolvida do valor – diz Marx – apresenta-se de fato pela primeira vez quando um produto do trabalho, por exemplo, o gado, é trocado por outras diferentes mercadorias, não de modo excepcional, mas habitualmente”<sup>141</sup>. O pensamento humano só pode efetivar uma verdadeira generalização na economia quando reflete adequadamente o que foi produzido pelo desenvolvimento histórico-social. Em nosso caso, vemos como a explicitação da forma do valor, devida ao desenvolvimento econômico real, eleva-se – na realidade objetiva – da singularidade à universalidade através da particularidade.

É muito interessante, portanto, o fato de que Lenin – analisando a doutrina do silogismo de Hegel e as relações entre singular, particular e universal – refira-se precisamente a este ponto de *O Capital*: “Imitação de Hegel por Marx no primeiro capítulo”; e, logo após, acrescenta este aforismo:

Não se pode compreender perfeitamente *O Capital* de Marx, notadamente o primeiro capítulo, se não se estudou a fundo e se não se compreendeu *toda* a lógica de Hegel. Por isso, meio século depois, nenhum marxista compreendeu Marx<sup>142</sup>.

As considerações subsequentes de Lenin indicam, muito

---

<sup>140</sup> *Ibidem*.

<sup>141</sup> *Ibidem*, pág. 71.

<sup>142</sup> Lenin, *Philosophischer Nachlass, cit.*, págs. 97 e 99.

claramente, que ele tem em mente precisamente aquele ponto de Marx que estudamos como sendo o metodologicamente decisivo: “E Hegel realmente *demonstrou* que as formas e as leis lógicas não são um invólucro vazio, mas sim o *reflexo* do mundo objetivo. Ou antes: não o demonstrou, mas *adivinhou genialmente*”<sup>143</sup>. Lenin sublinha, portanto, com a máxima energia, este aspecto da utilização crítica que Marx fez da herança de Hegel.

Nunca se lamentará suficientemente o fato de que tivesse sido impossível a Marx realizar o plano de extrair o núcleo racional da lógica de Hegel. Aquilo que presentemente estamos sublinhando, captando-o passo a passo em suas obras econômicas, estaria em nossa frente com inequívoca clareza. Lenin, certamente, expressou-se muito frequentemente sobre este problema, sobretudo em seus extratos filosóficos, mas uma tomada de posição direta e absolutamente clara sobre o nosso problema somente a encontraremos na *Dialética da Natureza* de Engels, onde este fornece uma detalhada interpretação materialista da doutrina hegeliana do juízo. Nossa exposição parte da posição dos clássicos do marxismo sobre a relação entre lógica e história. Nossa análise de Marx já indicou de que modo ele concebeu esta conexão. Mas Engels fornece uma síntese palpável dos seus princípios em sua recensão à *Contribuição à Crítica da Economia Política*.

O único método indicado era o lógico. Mas este não é, na realidade, senão o método histórico, despojado apenas da sua forma histórica e das contingências perturbadoras. Ali onde começa a história deve começar também a cadeia do pensamento, e o desenvolvimento ulterior desta não será mais do que a imagem reflexa, em forma abstrata e teoricamente consequente, da trajetória histórica; uma imagem reflexa corrigida, mas corrigida de acordo com as leis que fornece a própria trajetória histórica; e assim, cada fator pode ser estudado no ponto de desenvolvimento em que atingiu sua plena maturidade, sua forma clássica.<sup>144</sup>

Se, na obra de Marx, a explicitação histórica das categorias econômicas é sintetizada logicamente no modo definido por Engels, no trecho citado da *Dialética da Natureza* Engels percorre – visto do exterior – o caminho inverso: ele cita, corrigindo e uniformizando, um breve extrato da teoria do juízo de Hegel, a fim de descobrir – na subsequente interpretação – o desenvolvimento histórico que está na base da sucessão das formas do juízo em

---

<sup>143</sup> *Ibidem*, pág. 99.

<sup>144</sup> Engels, *Contribuição à Crítica da Economia Política* de Karl Marx, in Marx-Engels, *Obras Escolhidas*, trad. portuguesa, *cit.*, 1956, t. I, pág. 345.

Hegel, de um ponto de vista de princípio e realmente histórico. Engels opera esta simplificação e correção do decurso histórico deixando de parte, simplesmente, todas as passagens artificiosas, etc., de Hegel e fazendo ver, na série ordenada das formas do juízo, a ação de um irresistível impulso no desenvolvimento do pensamento humano, que vai do singular ao universal através do particular. Este impulso está presente no pensamento humano (concebido historicamente como desenvolvimento do pensamento da humanidade), mas somente porque nele se refletem as leis de movimento da natureza e da sociedade no nível de consciência que se pode alcançar em cada estágio. Portanto, Engels também fornece uma “imagem correta” do desenvolvimento do conhecimento humano, que tende a uma síntese – fundada em leis – dos fenômenos naturais.

Engels mostra que a invenção do fogo corresponde, segundo a sua íntima estrutura, ao núcleo racional do juízo singular de Hegel. São necessários muitos milênios para que possa surgir o juízo “*o atrito é uma fonte de calor*, um juízo do ser, e precisamente positivo”<sup>145</sup>. É seria novamente necessário um longo período do desenvolvimento da humanidade, ainda que incomparavelmente mais breve do que o anterior, para que um juízo da reflexão (etapa da particularidade) pudesse se tornar patrimônio prático e teórico dos homens, isto é, o juízo “todo movimento mecânico pode se transformar em calor por meio do atrito”<sup>146</sup>. Engels resume o desenvolvimento ulterior do seguinte modo:

Mas agora se marchava celeremente. Apenas três anos mais tarde, pôde Mayer – pelo menos em substância – elevar o juízo da reflexão ao nível no qual era contemporaneamente válido: toda forma de movimento, dadas certas condições determinadas em cada caso, pode – ou melhor, é obrigada – a transformar-se, direta ou indiretamente, em qualquer outra forma de movimento: juízo do conceito, e precisamente apodítico, forma suprema do juízo em geral<sup>147</sup>.

Naturalmente, Engels não se contenta em aduzir estes exemplos persuasivos para ilustrar a sua inversão materialista da teoria hegeliana do juízo e do movimento do singular ao universal através do particular; vê claramente as consequências lógicas das suas considerações sobre a história da ciência:

Podemos conceber o primeiro juízo como juízo singular: registra-se o fato singular (o fato de que o atrito gera calor). O segundo juízo

---

<sup>145</sup> Engels, *Dialektik der Natur*, op. cit., pág. 663.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

como particular: uma particular forma de movimento, a mecânica, mostrou a propriedade de transformar-se, em particulares circunstâncias (por atrito), em uma outra particular forma de movimento, o calor. O terceiro juízo é o universal: toda forma de movimento revela-se apta, aliás obrigada, a se transformar em qualquer outra forma de movimento<sup>148</sup>.

Engels declara, em diversas ocasiões, ver aqui a linha fundamental do movimento do pensamento dialético. Queremos nos limitar a um só exemplo:

De fato, todo conhecimento efetivo, completo, consiste apenas no seguinte: que nós, com o pensamento, elevamos o singular da singularidade à particularidade e desta à universalidade, que nós reencontramos e estabelecemos o infinito no finito, o eterno no caduco. A forma da universalidade, porém, é forma fechada em si, isto é, infinitude; é a síntese dos muitos finitos do infinito<sup>149</sup>.

Tanto a dedução dialética da forma do valor em Marx quanto a interpretação da teoria hegeliana do juízo em Engels indicam, na realidade e na sua consciência aproximativamente adequada, um movimento irresistível, uma aspiração progressiva que conduz do puramente singular ao universal através do particular. Se se considera unilateralmente, ou de um modo puramente formal, este movimento, chega-se necessariamente a falsos resultados (que se pense na divinização da universalidade nos idealistas, criticada por Lenin)<sup>150</sup>. Por certo, todas estas categorias têm no materialismo dialético uma fisionomia inteiramente diversa da que têm no idealismo. Não apenas porque nele todos os conceitos e processos mentais têm o seu ponto de partida na realidade objetiva independentemente da consciência, na natureza e na sociedade, mas também – por consequência – pela substância lógica. A universalidade, sobretudo, não é jamais um ponto de chegada autônomo do pensamento. Marx, na introdução teórica (por nós frequentemente citada) à primeira redação de sua obra econômica, fala de dois caminhos que o conhecimento humano deve percorrer: isto é, da realidade concreta dos fenômenos singulares às mais altas abstrações, e destas novamente à realidade concreta, a qual – com a ajuda das abstrações – pode agora ser compreendida de um modo cada vez mais aproximativamente exato. Aqui é preciso sublinhar, sobretudo para as nossas considerações, precisamente o caráter aproximativo da ciência. De fato, o

---

<sup>148</sup> *Ibidem.*

<sup>149</sup> *Ibidem*, pág. 652.

<sup>150</sup> Lenin, *philosophischer Nachlass*, *op. cit.*, pág. 289.



processo desta aproximação é essencialmente ligado à dialética de particular e universal: o processo do conhecimento transforma ininterruptamente leis que até aquele momento valiam como as mais altas universalidades em particulares modos de apresentação de uma universalidade superior, cuja concretização conduz muito frequentemente, ao mesmo tempo, à descoberta de novas formas da particularidade como mais próximas determinações, limitações e especificações da nova universalidade tornada mais concreta. Esta última, portanto, no materialismo dialético, não pode jamais fixar-se como coroamento definitivo do conhecimento, como ocorreu mesmo em dialéticos do nível de Aristóteles e Hegel, mas exprime sempre uma aproximação, o mais alto grau de generalização obtido em cada etapa da evolução.

Assim, a concepção dialético-materialista da universalidade destrói qualquer espécie de mistificação, de fetichização desta categoria, que emerge continuamente, sobretudo nos sistemas idealistas objetivos.

Esta superação de qualquer enrijecimento deriva da união do caráter de reflexo que tem o pensamento com a consequente realização de sua essência como processo; deste modo, a dialética materialista supera tanto a gnosiologia do materialismo mecanicista, cujo principal defeito reside, segundo Lenin, “na incapacidade de aplicar a dialética à teoria das imagens, ao processo e ao desenvolvimento do conhecimento”, quanto o idealismo dialético, que em Hegel, todavia, capta o *ser processo* do pensamento, mas que – já que Hegel desconhece e não pode aplicar a teoria do reflexo – termina necessariamente em uma mistificação da universalidade. A dialética materialista, ao contrário, na medida em que realiza e desenvolve a aproximação à realidade objetiva conjuntamente ao caráter processual do pensamento como meio para esta aproximação, pode compreender a universalidade em uma contínua tensão com a singularidade, em uma contínua conversão em particularidade e vice-versa. Assim, a concreticidade do conceito universal é purificada de qualquer mistificação, é concebida como o veículo mais importante para conhecer e dominar a realidade objetiva. Engels formulou de modo sugestivo este caráter da universalidade concreta: “Abstrato e concreto. A lei geral da modificação de forma do movimento é muito mais concreta do que qualquer exemplo singular ‘concreto’

dela”<sup>151</sup>.

Quanto mais autêntica e profundamente os nexos da realidade, suas leis e contradições vierem concebidos – de um modo aproximativamente adequado – sob a forma da universalidade, de um modo tanto mais concreto, dúctil e exato poderá ser compreendido também o singular. A imensa superioridade do marxismo-leninismo sobre qualquer teoria burguesa se baseia, entre outras coisas não mais importantes, sobre esta ininterrupta utilização das leis da unidade dialética e do caráter contraditório na relação de singularidade, particularidade e universalidade. Quem estuda as grandes análises históricas dos clássicos do marxismo-leninismo, suas explicações teóricas de etapas decisivas e de reviravoltas históricas, encontrará sempre a elaboração e a aplicação desta dialética. A análise mais profunda e refinada, que leva em conta todos os traços irrepetíveis da singularidade de uma situação política, social e econômica, é ligada inseparavelmente, nos clássicos do marxismo-leninismo, à descoberta e aplicação das leis mais universais do desenvolvimento histórico; basta pensar na exigência, continuamente colocada por Lenin, de analisar concretamente situações concretas. Se se consideram mais de perto estas análises dos clássicos do marxismo, tem-se sempre a impressão de que a unicidade (a singularidade) de uma determinada situação pode ser elevada à clareza teórica, e tornar-se assim utilizável praticamente, tão somente quando se indica como as leis universais se especificam (o particular) no caso em questão, de tal modo que esta situação característica, que por princípio jamais se repete nesta mesma forma, pode ser compreendida na relação total recíproca de leis conhecidas, universais e particulares.

Assim, também no que toca à singularidade, tão somente o materialismo dialético está em condições de determinar exatamente os nexos. Para o idealismo e o materialismo sensualista, nascem no conhecimento da singularidade os mesmos problemas insolúveis que nascem no da universalidade. Sobretudo porque o momento da aproximação é negligenciado ou mesmo desaparece, isto é, porque – se o singular é concebido isoladamente – dissolve-se a sua correlação dialética complexa com o particular e o universal. Os dois aspectos desta falsa concepção são claramente visíveis na crítica de Feuerbach a Hegel. Hegel indaga, na *Fenomenologia*, o “aqui”, o “agora”, o “isto”, colocando o problema

---

<sup>151</sup> Engels, *Dialektik der Natur*, op. cit., pág. 652.

da relação dialética do singular com o universal. O correto, em sua tentativa, está no fato de que pretende indicar que sem tais relações é impossível um conhecimento do singular. Mas já na expressão linguística extremamente simplificada está contida certa generalização. Este justo intento, porém, é imediatamente deformado idealisticamente. De fato, do necessário estar-presente da universalidade na mais simples expressão linguística, ele deduz que o singular é “o não verdadeiro, o não racional, o que é puramente opinado (em antítese com o pensamento – G.L.)”<sup>152</sup>. Em sua *Crítica da Filosofia de Hegel*, Feuerbach protesta com inteira razão contra este envilecimento da singularidade. Sublinha o idealismo de Hegel, notadamente quando este interpreta o caráter fugitivo do singular como um grau inferior da realidade; Hegel diz, por exemplo, de uma árvore que aparece como “aqui”, que basta voltar-lhe as costas para fazer desaparecer esta verdade. Nesta polêmica, o idealista objetivo Hegel recai no idealismo subjetivo. Com justeza, do ponto de vista do materialismo, Feuerbach objeta:

Sim, evidentemente, na *Fenomenologia*, onde a meia-volta não custa mais do que uma pequena palavra; mas na realidade, onde eu devo girar meu pesado corpo, o “aqui” se revela a mim, mesmo atrás de minhas costas, como dotado de uma existência bastante real. A árvore *limita* minhas costas, ela me expulsa do lugar que já ocupa<sup>153</sup>.

Ele tem ainda razão ao dizer que “a linguagem aqui nada tem a ver com a coisa”<sup>154</sup>. De fato, trata-se em primeiro lugar da realidade da singularidade refletida com os sentidos, e só posteriormente do modo justo de pensá-la. Mas, mesmo assim, o conhecimento da singularidade não é de modo algum resolvido: Hegel fez desaparecer idealisticamente o ser do singular, ao passo que Feuerbach limitou-se – de modo sensualista – à sua imediatez.

A aproximação dialética no conhecimento da singularidade não pode ocorrer separadamente das suas múltiplas relações com a particularidade e com a universalidade. Estas já estão, *em si*, contidas no dado imediatamente sensível de cada singular, e a realidade e a essência deste só podem ser exatamente compreendidas quando estas mediações (as relativas particularidades e universalidades) ocultas na imediatez forem postas à luz. Quando, contra as robinsonadas, Marx sublinha que o

---

<sup>152</sup> Hegel, *Werke* (Obras), *op. cit.*, II, pág. 83.

<sup>153</sup> Feuerbach, *Werke* (Obras), Leipzig, 1846 ss., II, pág. 214.

<sup>154</sup> *Ibidem*, pág. 212.

homem é um animal “que só na sociedade consegue se isolar”<sup>155</sup>, caracteriza precisamente aquela base do ser social que indica o modo de tal conhecimento da singularidade. O modo pelo qual se realizam praticamente as tentativas de aproximação mental à singularidade como singularidade varia extraordinariamente, de acordo com os objetivos concretos do conhecimento; o grau alcançado depende do nível da ciência em questão. Na estatística, por exemplo, o singular é um número cuja qualidade é, em larga medida, anulada; na medicina, busca-se um máximo de aproximação precisamente ao singular determinado, do modo mais exato possível. É claro que esta aproximação ao singular enquanto tal pressupõe o conhecimento mais desenvolvido possível das relativas universalidades e particularidades; ou seja, o singular, precisamente como singular, é conhecido tão mais seguramente e de um modo tão mais conforme à verdade (diagnóstico exato na medicina) quanto mais rica e profundamente forem iluminadas as suas mediações com o universal e o particular. Existem casos, evidentemente, em que o conhecimento do singular é possível e suficiente através de características isoladas, puramente abstratas; em tais casos, trata-se, todavia, na maioria das vezes, mais de um reconhecimento (no sentido da identificação) do que de um conhecimento. Que se pense na função das impressões digitais na criminologia, onde o caráter abstrato da singularidade isolada aparece do modo mais evidente possível. Mas é claro que embora a impressão digital permita uma segura identificação, ela produz tão somente o início de um conhecimento em sentido criminológico; ela mesma, por seu turno, pressupõe um complicado sistema de mediações (de universalidade e particularidade). Em geral, tem-se a ideia – tão difundida quanto errônea – de que a exigência hegeliana da verdade concreta referir-se-ia apenas ao universal, e que existiria apenas universalidade concreta e abstrata; a verdade, ao contrário, é que a antítese de concreto e abstrato se faz sentir na aplicação das categorias da particularidade e da singularidade do mesmo modo que na da universalidade. Que tudo isto seja válido também para a singularidade, é demonstrado – no período do domínio do positivismo – pelo método aplicado na história da arte por Lermoliev-Morelli. Ele pretendia obter um método “positivo” para determinar a paternidade das obras, empregando como sinal distintivo as impressões digitais. Este método de abstrata singularidade, bastante problemático, desapareceu quase

---

<sup>155</sup> Marx, *Grundrisse*, pág. 6.

imediatamente após ter suscitado algum estrépito. (Sobre isto, deve-se observar que estas tendências agem espontaneamente também no pensamento cotidiano pré-científico. Que se recorde, por exemplo, o jovem Gorki: ele se entrega, desde cedo, a observar os traços típicos nos homens que encontra, compara-os entre si, ordena-os em um sistema a fim de melhor poder conhecer, através desta via indireta, os homens singulares como individualidades.)

Naturalmente, jamais é possível captar sem resíduos o singular como ponto de cruzamento e de combinação das particularidades e das universalidades, e menos ainda “deduzi-lo” simplesmente delas. Permanece sempre um resíduo, que não é nem dedutível nem subsumível. Todavia, este resíduo assume em medida cada vez menor a característica de caso bruto e insuperável diante do que já foi conhecido, na medida em que mais a fundo e mais exatamente as particularidades e singularidades mediadoras mencionadas forem conhecidas. Engels analisa com justeza a questão, referindo-se aos chamados grandes homens da história:

E aqui surgem os chamados grandes homens. O fato de que surja um deles – precisamente este; num momento dado e num dado país – constitui, naturalmente, puro acaso. Se, porém, o suprimirmos, far-se-á sentir a necessidade de substituí-lo e surgirá um substituto; será pior ou melhor – mas acabará por surgir, mais cedo ou mais tarde. Foi um acaso que coubesse precisamente ao corso Napoleão o papel de ditador militar, exigido pela República Francesa, esgotada por sua própria guerra. Mas, caso não tivesse existido um Napoleão, outro teria vindo ocupar o seu posto. É o que nos demonstra o fato de que, sempre que foi necessário um homem – fosse ele César, Augusto, Cromwell, etc. –, esse homem surgiu<sup>156</sup>.

Com isso, Engels não nega absolutamente a possibilidade e a necessidade de que o historiador analise e conheça os traços puramente pessoais de Napoleão ou de Cromwell (o singular). Ele indica, porém, que tais traços só podem ser cientificamente compreendidos quando – esclarecendo as universalidades e particularidades histórico-sociais que sobre eles atuam – é delineado o espaço histórico no qual o que é especificamente pessoal (o singular) pode se tornar concretamente eficaz. Neste ponto, porém, deve-se manter firmemente estabelecido o sentido dialético da casualidade, a sua contínua conversão em necessidade, já que, de outro modo, tudo o que não é simplesmente dedutível e subsumível transforma-se irremediavelmente em irracionalismo,

---

<sup>156</sup> Engels a Starkenburg, 25-1-1894, in Marx-Engels, Obras Escolhidas, trad. port. *op. cit.*, t. III, pág. 299.

em algo que só se pode compreender intuitivamente. Kant já fora levado a isso na *Crítica do Juízo*; esta tendência se reforça e se torna propósito consciente na posterior filosofia burguesa.

Por isso, Lenin sublinha energeticamente, na lógica de Aristóteles, a unidade dialética e a conexão contraditória de singular e universal:

Começando com uma locução *qualquer*, das mais simples, correntes e de maior emprego, etc.: as folhas da árvore estão verdes; Ivã é um homem; Zhuchka é um cachorro, etc. Já aqui (como Hegel o assinalava genialmente) há *dialética: o singular é o universal...* Desta forma, os opostos (o singular é o oposto do universal) são idênticos: o singular não existe senão em sua relação com o universal. O universal só existe no singular, através do singular. Todo singular é (de um modo ou de outro) universal. Todo universal é (partícula ou aspecto, ou essência) singular. Todo universal abarca apenas de modo aproximado todos os objetos singulares. Todo singular faz parte incompletamente do universal, etc. Todo singular está ligado, por meio de milhares de transições, aos singulares de um outro gênero (objetos, fenômenos, processos), etc. Já aqui há elementos, gemes, do conceito da *necessidade*, da relação objetiva na natureza, etc. O casual e o necessário, o fenômeno e a essência, já se encontram aqui...<sup>157</sup>.

Apenas o conhecimento destes nexos permite descer das leis universais aos casos singulares, e, por outro lado, estabelecer no singular a atividade específica das leis universais. Enquanto o pensamento burguês oscila, aqui e ali, entre um empirismo grosseiro (que, sobretudo hoje, se transforma em irracionalismo) e um vazio apriorismo formalista, a dialética materialista restabelece conceitualmente, aperfeiçoando-a continuamente, a inseparável ligação existente na realidade entre universalidade e singularidade.

O movimento dialético da realidade, tal como se reflete no pensamento humano, é assim um incontornável impulso do singular para o universal e deste, novamente, para aquele. Naturalmente, existem silogismos nos quais o particular não é a mediação, mas sim o ponto de partida ou a conclusão. Isto em nada modifica, porém, a linha essencial principal, por nós estabelecida, do reflexo científico da realidade. Na vida cotidiana, é compreensível que existam operações mentais ligadas estreitamente com a prática, que a preparam ou que dela tiram conclusões, nas quais o particular tem uma função de resultado conclusivo. A este respeito, todavia, deve-se observar que a nítida e precisa distinção – que, por certo, não exclui passagens e

---

<sup>157</sup> Lenin, *philosophischer Nachlass*, pág. 287.

conversões dialéticas – entre universalidade e particularidade, por um lado, bem como entre singularidade e particularidade, por outro, é originariamente pouco desenvolvida no modo de pensar da cotidianidade. O particular se confunde, em sua determinação e delimitação, ora com o universal, ora com o singular. Por isso, na construção conceitual científica e filosófica, os extremos são desenvolvidos antes do que os meios mediadores. Naturalmente, a diferenciação no pensamento científico tem, por sua vez, conseqüências diferenciadoras sobre o pensamento cotidiano também no que diz respeito ao particular. Seria ridículo negar a importância e a presença do particular como resultado no reflexo científico da realidade. Isto não significa, todavia, que a linha principal do reflexo científico deixe de se mover na direção por nós indicada. Trata-se aqui de alguma coisa mais compreensiva do que a doutrina do silogismo, na qual singulares silogismos e cadeias de silogismos, singulares pesquisas, etc. podem muito bem figurar como mediações.

Sem esta tensão dos polos, constantemente em ato, sem a constante conversão dialética recíproca das determinações e dos membros intermediários que têm função mediadora, sem esta união dos próprios polos, tão rica de contradições, não pode existir uma autêntica e verdadeira aproximação à compreensão adequada da realidade, nenhuma ação guiada corretamente pela teoria. Daí decorre, igualmente, a relação dialética entre teoria e prática. Por um lado, a estrutura elementar destes nexos apresenta-se muito antes na prática, é aí aplicada muito antes de ser compreendida e formulada adequadamente na teoria. Mesmo o idealista atua, na vida prática cotidiana, quase sempre como se fosse um materialista; isto é, ele deve necessariamente reagir à realidade como a algo independente de sua consciência. (Por exemplo, se ele atravessa a rua, não atua como se os automóveis fossem apenas suas representações mentais.) E também quem pensa de modo metafísico na vida cotidiana aplica, instintivamente, conexões categoriais cuja formulação teórica ele rechaçaria, em teoria, como sendo “absurda confusão”. (Por exemplo, não admite que a quantidade se converta em qualidade, mas não lhe é indiferente comer frutas maduras ou verdes.) Todavia, enquanto este materialismo espontâneo, esta espontânea dialética, sem cuja aplicação prática nenhum homem poderia viver, permanecerem espontâneos e inconscientes, sua aplicação será necessariamente fragmentária e casual; e isso em medida tanto maior quanto menos a práxis se dirigir aos objetos, às relações e aos nexos imediatos da

vida cotidiana. Nestes casos, os preconceitos teóricos mecanicistas e idealistas podem ter uma influência extremamente desfavorável sobre a prática. Por isto, o fato de que a dialética materialista, com o seu método, leve à consciência a exata relação dos homens com a realidade objetiva não refuta em nada a constatação de que apenas com ela tornou-se possível uma ciência autêntica, uma direção teórica correta da práxis. O levar à consciência não significa apenas estender o campo do saber a casos inumeráveis, nos quais a espontaneidade necessariamente fracassa de modo completo; mas também, mesmo onde ciência e espontaneidade parecem coincidir, não se trata de um aprofundamento meramente quantitativo: a possibilidade de descobrir com exatidão todas as determinações de uma situação, mesmo as mais remotas, é um salto qualitativo com relação ao comportamento da espontaneidade ou da falsa consciência.

O movimento do singular ao universal e vice-versa é sempre mediatizado pelo particular; é um membro intermediário real, tanto na realidade objetiva quanto no pensamento que a reflete de um modo aproximativamente adequado. Trata-se, porém, de um membro intermediário com características bastante específicas. Hegel, que frequentemente atribui ao “termo médio” do silogismo um setor exagerado, mistificando-o – razão pela qual, como vimos, foi energeticamente criticado pelo jovem Marx –, tem de vez em quando uma intuição do caráter do meio mediador (o particular). Isto é, vê que a estrutura triádica dominante na lógica, inclusive na sua, poderia facilmente transformar-se em um esquematismo formal; e vê também que – a uma exata análise – das várias formas do silogismo não deriva uma estrutura de três membros, mas sim de quatro, já que no fim é necessário aceitar uma dupla negação na mediação<sup>158</sup>. No que diz respeito à negação em relação com o nosso problema, reportamo-nos novamente à famosa máxima de Spinoza sobre a determinação. (Acreditamos que, independentemente da doutrina do silogismo, que não pretendemos examinar aqui, as observações de Hegel contêm uma justa exigência, notadamente se se concebe a quadruplicidade da estrutura tão pouco formalmente quanto, aqui, Hegel concebe a triplicidade. Ou seja, também na repartição em quatro membros deve-se ver apenas uma simples tendência, não algo conclusivo: é errado querer limitar numericamente o termo médio mediador. Voltaremos em breve a esta questão.) Todavia, o fato de que a

---

<sup>158</sup> Hegel, *Werke, op. cit.*, V, págs. 33-34.



tríade se tenha tornado formalmente dominante não é casual, já que início, meio e conclusão descrevem a estrutura formal necessária de qualquer operação mental. Neste ponto, porém, é necessário recordar que a relação de forma e conteúdo é uma relação mais próxima e mais convergente no início e na conclusão do que no meio. Este último só formalmente (e em certos casos singulares) possui um caráter que pode ser fixado em determinado ponto: ele é uma expressão complexiva e sintética de todo o conjunto de determinações que mediatizam reciprocamente o início e a conclusão.

De nossas precedentes considerações, resulta já claramente que também início e conclusão (universalidade e singularidade) de modo algum são pontos firmes no sentido estrito da palavra, que o desenvolvimento do pensamento e dos conhecimentos tem precisamente a tendência a transferi-los cada vez mais. Todavia, se considerarmos corretamente o movimento dialético do universal ao singular e vice-versa, devemos observar que o meio mediador (a particularidade) pode menos ainda ser um ponto firme, um membro determinado, e tampouco dois pontos ou dois membros intermediários, como diz Hegel criticando o formalismo da triplicidade, mas sim, em certa medida, um inteiro campo de mediações, um campo concreto e real que, segundo o objeto ou a finalidade do conhecimento, revela-se maior ou menor. O aperfeiçoamento do conhecimento pode alargar este campo, inserindo na conexão momentos dos quais precedentemente se ignorava que função possuíam na relação entre uma determinada singularidade e uma determinada universalidade. E pode também diminuí-lo, na medida em que uma série de determinações mediadoras – que até um dado momento eram concebidas como independentes uma da outra e autônomas – são agora subordináveis a uma única determinação.

Não é um acaso, por certo, que a questão acima sublinhada a respeito da tríade hegeliana surja em primeiro plano precisamente no tratamento marxista da lógica. Béla Fogarasi a propõe – sem colocá-la em relação com o nosso problema do particular – como a questão do “polissilogismo” e, sobre a base de um vasto material bem escolhido e bem agrupado, mostra que ela desempenha um papel importante precisamente nos clássicos do marxismo-leninismo, que pertence àqueles importantes progressos mercê dos quais o desenvolvimento e a aplicação científica da teoria do reflexo vão além dos estágios iniciais do pensamento lógico, necessariamente mais limitados do ponto de vista formal. Fogarasi

diz:

A relação de premissa e conclusão, o silogismo como proposição, como juízo, obtido por proposições, por juízos: este é núcleo duradouro da teoria aristotélica. Todavia, as figuras esquemáticas da silogística, por si sós, não estão aptas a reproduzir o andamento complicado daqueles silogismos que abarcam e formulam grandes descobertas científicas. Isto não significa que eles sejam, enquanto esquemas do reflexo mental de nexos com caráter *elementar*, falsos ou destituídos de sentido. Pelo contrário: são os instrumentos, os utensílios elementares do pensamento. Mas a diferença entre as formas elementares e as deduções científicas, que concentram complicados processos mentais, não é menor do que aquela que existe entre os instrumentos de trabalho do homem primitivo, seus primeiros utensílios, e as gigantescas máquinas da grande indústria moderna<sup>159</sup>.

Nas considerações anteriores, Fogarasi apela, com razão, ao modo pelo qual Stalin resume sinteticamente a teoria leniniana do imperialismo e da revolução proletária. Stalin estabelece três “linhas diretrizes” no pensamento de Lenin, cada uma examinando um vasto complexo de novos fatos do período imperialista na base de suas leis e conclusões, e resume desta forma os resultados: “Lenin sintetiza todas estas conclusões numa conclusão mais geral: ‘o imperialismo é o prelúdio da revolução socialista’”<sup>160</sup>.

Tampouco é um acaso que Stalin fale aqui, por Lenin, de “conclusão mais geral” como coroamento de todo o edifício. Este caráter mais geral torna-se ainda mais evidente se nos voltarmos diretamente para a estrutura e para o método do *Imperialismo* de Lenin. Esta obra contém toda uma série de pesquisas, cada uma voltada para o esclarecimento de um novo aspecto particular do imperialismo em suas características específicas (domínio dos monopólios, capital financeiro, parasitismo, divisão do mundo colonial, etc.). Estas pesquisas, estreitamente ligadas entre si, desembocam na conclusão de que o imperialismo pode ser claramente definido como a “fase superior do capitalismo”. Surge assim – precisamente graças ao aprofundamento dos novos aspectos particulares do imperialismo – uma concepção do capitalismo que alarga e aprofunda o seu conceito, elevando-o a um nível superior de universalidade. A cuidadosa análise do particular é apenas um meio para alcançar este grau superior de

---

<sup>159</sup> Béla Fogarasi, *Logik* (Lógica), edição da Academia Húngara de Ciências, Budapeste, 2ª edição, 1953, pág. 222 (em húngaro).

<sup>160</sup> Stalin, *Os Fundamentos do Leninismo*, trad. portuguesa, Editorial Calvino, Rio de Janeiro, 1945, pág. 39. Citado por Fogarasi, pág. 216.

universalidade.

A discussão com Bukhárin sobre o programa do partido, em 1919, mostra a importância que Lenin atribuía a este aspecto metodológico, e ao mesmo tempo contedutístico, para uma exata compreensão do imperialismo. Bukhárin queria omitir precisamente a velha definição do capitalismo (a de 1903) e, como ponto de partida para o socialismo, limitar-se a uma caracterização do imperialismo. Para nosso problema atual, o mais importante na crítica demolidora de Lenin é que ele insiste em ampliar a universalidade do capitalismo (capitalismo pré-imperialista mais imperialismo), não permitindo que os traços particulares do imperialismo – momentos particulares no seio do capitalismo – sejam deformados a ponto de se tornarem universalidades existentes ao *lado* do capitalismo. O fundamento econômico e as consequências políticas desta discussão estão fora do âmbito do problema que tratamos presentemente. Interessa-nos tão somente estabelecer que Lenin se recusa a transformar momentos particulares – ainda que muito importantes – de um complexo unitário, cujo conhecimento forneceu uma universalidade superior até então ainda não precisada, em um novo conceito universal que tornaria inadmissivelmente autônomo um setor parcial. Lenin apresenta esta real unidade dialética no capitalismo concebido mais amplamente, demonstrando não apenas que, por exemplo, os monopólios – ao contrário do que pensavam os oportunistas – não superam a concorrência, mas somente a modificam ou mesmo a aguçam, como também que a subversão revolucionária do imperialismo não destrói, em primeiro plano e por toda a parte, o velho capitalismo que está em sua base:

Mas eu afirmo que não é assim. O capitalismo por nós descrito em 1903 continua a existir ainda em 1919, na República Proletária Soviética, precisamente por causa da decomposição do imperialismo, em seguida à sua falência<sup>161</sup>.

Além da própria pesquisa, vemos como o campo do particular abarca aqui todo um mundo (um inteiro período de desenvolvimento), do qual somente a *integridade* cria a base para ampliar o conceito universal mais compreensivo, fundando-o. É claro, portanto, que o particular não é simplesmente o membro

---

<sup>161</sup> Lenin, *Bericht über das Parteiprogramm auf dem achten Parteitag* (Relatório sobre o programa do Partido apresentado ao VIII Congresso do PC (b) da Rússia), in *Ausgewählte Werke* (Obras Completas), Moscou-Leningrado, 1932 ss., VIII, pág. 335.

pontual da mediação em uma tríade, mas sim uma espécie de campo de mediação no sentido do universal (e, em casos particulares, do singular).

Seria certamente equivocado extrair destas considerações a conclusão de que o particular é uma amorfa e inarticulada faixa de ligação entre o universal e o singular. Como já dissemos, as coisas não são assim. O âmbito da mediação, de que falamos acima, é naturalmente articulado, cada etapa que o conhecimento alcança em tal âmbito pode – também aqui, é claro, apenas de um modo aproximado – ser claramente determinada e fixada, do mesmo modo que podem ser determinadas e fixadas a universalidade e a singularidade. O fato de que, em muitos casos, deva-se fixar uma inteira cadeia de membros particulares da mediação, a fim de ligar corretamente entre si a universalidade e a singularidade, de modo algum implica um caráter amorfo da particularidade. Ademais, a própria linguagem nos indica que se trata aqui de uma determinação menos unívoca do que a de universal e singular. Enquanto estes termos têm já, do ponto de vista da linguagem, um significado bastante preciso, a expressão “particularidade” pode querer dizer muitas coisas. Ela designa tanto o que impressiona, o que salta à vista, o que se destaca (em sentido positivo ou negativo), como o que é específico; ela é usada, notadamente em filosofia, como sinônimo de “determinado”, etc.<sup>162</sup>. Esta oscilação do significado linguístico não é casual, mas tampouco ele indica um amorfismo fugidivo; refere-se apenas ao caráter posicional da particularidade, isto é, ao fato de que ela, com relação ao singular, representa uma universalidade relativa, e, com relação ao universal, uma singularidade relativa. Como sempre, também aqui esta relatividade posicional não deve ser concebida como algo estático, mas sim como um processo. A própria conversão, por nós assinalada, deste “termo médio” em um dos extremos já implica este caráter processual. Não ocorre apenas que as ciências, ampliando-se e aprofundando-se, transformem com muita frequência uma universalidade em particularidade; já vimos,

---

<sup>162</sup> Talvez seja interessante, a este respeito, o fato de que Marx dê, das expressões “universalidade” e “particularidade”, a seguinte etimologia: “Mas o que diria *old Hegel* se soubesse no além que o universal em alemão e em nórdico não significa senão a terra comum, e o particular nada mais do que a propriedade privada separada da terra comum? Eis que na verdade – maldição! – as categorias lógicas provêm do ‘nosso comércio.’” Marx a Engels, 25-3-1868, in *Briefwechsel*, IV, pág. 34.

igualmente, que a ciência real é obrigada – em determinados casos – a determinar exatamente universalidades relativas precisamente através da acentuação de seu caráter particular. Que se pense na observação de Marx sobre a universalidade e a particularidade, quando enfrenta o problema histórico da essência do capitalismo. Na particularidade, na determinação e na especificação, portanto, está contido um elemento de crítica, de determinação mais próxima e mais concreta de um fenômeno ou de uma lei. É uma concretização crítica, obtida graças à descoberta das reais mediações para cima e para baixo na relação dialética de universal e particular. Apenas neste sentido deixam de surgir equívocos, ou seja, quando na particularidade enxergamos, pelo menos em igual medida, tanto um princípio de movimento do conhecimento quanto uma etapa, um momento, do caminho dialético. A oscilação linguística no significado desta palavra, portanto, não deixa de ter ligações com o sentido lógico e com a função metodológica da particularidade.

Por certo, tal como a maior parte das determinações deste tipo, também a nossa não deve ser acentuada desmesuradamente e deformada numa espécie de heraclitianismo lógico, como por vezes ocorre em Hegel. De fato, os momentos particulares mediadores têm frequentemente, na natureza como na sociedade, uma existência relativamente bem delimitada, uma figura própria. Que se pense na espécie, no gênero, etc., na natureza, ou na classe, no estrato, etc., na sociedade. Engels sublinhava energicamente, em face do pensamento rígido e metafísico dos naturalistas de seu tempo, os limites fugidios, as transformações mútuas de tais conceitos classificatórios; mas, naturalmente, jamais pensou que por causa disso se devesse negar a existência particular de espécie, gênero, etc.

Porque se apresenta necessariamente desde o início do pensamento científico, a classificação constitui naturalmente o estímulo para que os filósofos se ocupem da categoria da particularidade. O seu mais amplo significado, por nós há pouco considerado, já pressupõe um conteúdo concreto bastante explicitado da matéria tratada pela ciência a fim de poder conduzir à maturidade os problemas dialéticos importantes relativos a este problema. Não é um acaso, portanto, que a antiga dialética – sobretudo a dos pré-socráticos – tenha expressado muito mais energicamente a conversão recíproca dos extremos (da singularidade e da universalidade) do que a sua mediação através da particularidade. Lenin, que acompanhou atentamente as

tendências dialéticas em Aristóteles, chegou mesmo a constatar em face de sua filosofia: “Uma ingênua *confusão*, uma lamentável e irremediável *confusão* na *dialética* de universal e particular”<sup>163</sup>. Não é um acaso que a filosofia burguesa se aproxime relativamente tarde, na época clássica alemã, deste problema. A questão só pode receber uma verdadeira solução no materialismo dialético.

Mas tampouco é um acaso que a filosofia burguesa, tão logo se façam sentir suas tendências à decadência, “esqueça” novamente a particularidade, elimine-a das considerações filosóficas e opere apenas com os extremos, deformantes, da singularidade e da universalidade. Esta tendência inicia-se já com a dissolução do hegelianismo. Recordamo-la a respeito do liberal Rosenkranz. O hegeliano de esquerda radical Stirner não só abandona a particularidade, como dá início a uma polêmica contra ela, na qual busca utilizar demagogicamente a multiplicidade de significados desta palavra. Ele exclama pateticamente: “Não nos devemos deter em ‘algo particular’, como por exemplo judeu ou cristão. De modo algum eu me detenho em algo *particular*, mas sim no *único*”. Marx não se limita apenas a mostrar a embrulhada mental de Stirner; revela também o fundo social de sua demagogia:

Sancho (Stirner – G.L.) quer ou acredita querer que os indivíduos tenham entre si relações puramente pessoais, que suas relações não sejam mediatizadas por um terceiro, por uma coisa (cf. a concorrência). Este terceiro é aqui o “particular” ou o antagonismo particular, não absoluto, ou seja, a posição recíproca dos indivíduos, condicionada por relações sociais atuais. Sancho, por exemplo, não quer que dois indivíduos se encontrem em “antagonismo” como burguês e proletário, protesta contra o “particular” que o burguês tem “com relação” ao proletário; gostaria que eles entrassem em uma relação puramente pessoal, e se mantivessem em relação como simples indivíduos. Ele não reflete sobre o fato de que, no âmbito da divisão do trabalho, as relações pessoais se desenvolvem e se fixam necessariamente em relações de classe, e que, portanto, toda a sua baboseira não passa de um piedoso e puro desejo que ele pensa realizar exortando os indivíduos destas classes a tirar da cabeça a representação do seu “antagonismo” e do seu “privilégio” “particular”<sup>164</sup>.

Marx mostra que Stirner busca afastar idealmente da vida dos homens, juntamente com o particular, as determinações sociais, que ele deste modo passa por cima do caráter de classe da sociedade capitalista e que, portanto, o anarquista “radical” se

---

<sup>163</sup> Lenin, *philosophischer Nachlass*, *op. cit.*, pág. 294.

<sup>164</sup> MEGA, 5, págs. 414-415.

torna um apologeta do capitalismo. Uma tendência similar já foi notada em Bruno Bauer (o homem como átomo) e, por certo com acentos inteiramente diversos, em Kierkegaard, no qual a singularidade na forma da unicidade torna-se a suprema categoria de valor, que deve ser colocada – excluindo-se conscientemente qualquer categoria de mediação – em relação imediata com deus. Esta tendência penetra em toda filosofia burguesa da decadência, inclusive na moderna semântica americana: o homem deve sempre ser compreendido como singular, excluindo-se todas as mediações da socialidade de sua existência, afastando-se qualquer particularidade mediadora.

Pelas mesmas razões sociais (sem que, por certo, se confesse abertamente) de Stirner ou de Kierkegaard, começa também na lógica a eliminação do particular como momento da luta contra a objetividade, a dialética e a concreticidade. Trendelenburg, o primeiro lógico importante que criticou Hegel, polariza também os extremos de universalidade e singularidade sem membros intermediários de mediação. Todavia, não os polariza mais como determinações homogêneas do ser, ou do pensamento, deixando-os portanto, mesmo como opostos, sobre um comum terreno gnosiológico; eles aparecem nele, antes, como representações da antítese de pensamento e ser, de tal modo que, naturalmente, toda mediação – do ponto de vista metodológico – é antecipadamente excluída. Trendelenburg diz:

O movimento, como fundo vital do pensamento, tem o caráter da universalidade, ao passo que o movimento do ser é limitado e, por isso, isolado. Portanto, todas as formas do pensamento levam em si mesmas a universalidade, como traço fundamental que as permeia. O singular, quando é pensado, torna-se universal e nós colhemos o conceito mesmo de singular através do universal, na medida em que o produzimos e o delimitamos com aquela atividade universal<sup>165</sup>.

E, logo após, acrescenta: “O singular é, em si, o incomensurável para o pensamento”<sup>166</sup>. Trendelenburg afirma a insuperável oposição de pensamento e ser, limitando-a muito frequentemente com reservas, mas o sentido de seus raciocínios é também muito claro: já que o ser é singular e o pensamento é universal, o pensamento não pode jamais expressar adequadamente o ser. Disto decorre necessariamente um agnosticismo que já contém em

---

<sup>165</sup> A. Trendelenburg, *Logische Untersuchungen* (Pesquisas Lógicas), 3ª edição, Leipzig, 1870, II, pág. 229.

<sup>166</sup> *Ibidem*, pág. 230.

si todos os germes do irracionalismo. Já que a singularidade é completamente estranha ao pensamento, o que pode ela ser senão irracional? (Não é um acaso que Kierkegaard tenha sempre alimentado uma profunda veneração por Trendelenburg.).

Não pretendemos, neste local, acompanhar os posteriores desenvolvimentos da filosofia burguesa. É imediatamente evidente que, sobre esta base, surge ou uma “divinização do universal”, que já é certamente de tipo idealista subjetivo, ou a degradação da universalidade ao papel de um subsídio simplesmente técnico. A doutrina do mito na época imperialista fornece uma mistura eclética dos dois pontos de vista. Se esta concepção da universalidade como pura determinação do pensamento é uma fonte de agnosticismo, do outro polo, da concepção do ser como pura singularidade, deve surgir o irracionalismo. E os filósofos imperialistas, na realidade, mesmo que não queiram conscientemente ser irracionalistas, encontram-se neste caminho; é o caso de Windelband com o seu método “ideográfico”, é o caso de Rickert com a sua concepção do historicamente singular como indivisível, como o “*in-dividuum*”. Em Windelband e em Rickert, já se faz sentir nitidamente a tendência apologética que consiste em afastar da história qualquer correspondência a leis, notadamente sociais. Daqui nasce, em um polo, uma irracionalização da história, principalmente em Rickert, com uma canonização do método de Ranke e de seus discípulos, ou seja, o de excluir da história todos os momentos que vão além da singularidade dos fenômenos históricos (e, portanto, toda particularidade e universalidade). No outro polo, as generalidades analógicas vazias e completamente carentes de conteúdo das sociologias burguesas (Simmel, Max Weber, etc.). Esta tendência reforça-se continuamente durante o período imperialista. Deste modo, após o breve episódio da filosofia clássica alemã, o problema da particularidade desaparece do pensamento burguês. Apenas o materialismo dialético está em condições de colocar com justeza e de resolver também este problema. O esboço aqui delineado não pretende de modo algum ser uma solução; com ele, procuramos apenas mencionar os problemas mais importantes que daí derivam.



## IV O PROBLEMA ESTÉTICO DO PARTICULAR NO ILUMINISMO E EM GOETHE

É sabido que a verdadeira teoria da estética, a formulação científica daquilo que constitui o específico das categorias estéticas, esteve sempre em atraso com relação à práxis artística. Enquanto desde as mais primitivas fases de desenvolvimento da humanidade nascem obras de arte realizadas, ou seja, os próprios artistas descobrem em sua práxis (frequentemente com infalível segurança) as categorias estéticas, colocando-as em relação recíproca, aplicando-as a novas matérias, etc., a compreensão teórica do que foi até então realizado na arte é primitiva, esquemática ou mesmo errônea. Comparem-se, para ficar num exemplo simples, mas tanto mais evidente, as antigas anedotas sobre a arte (Zeuxis e Parrasio, Pigmalião, etc.) com a própria práxis: um completo realismo que se mantém distante, com a mesma despreocupada segurança, do formalismo abstrato e do naturalismo fotográfico, por um lado, e a grosseira ilusão de confundir a obra de arte com o modelo natural, por outro, como critério da mais alta atividade artística. Contudo, mesmo em pensadores como Platão – que, diga-se de passagem, é um grande artista em seus diálogos juvenis – surgem as objeções naturalistas mais banais contra a arte. Não é objetivo deste estudo pesquisar os fundamentos filosófico-culturais destas argumentações; elas podem conter, independentemente da pertinência estética, indicações críticas muito importantes. O que

nos interessa aqui, tão somente, é saber se e em que medida a reflexão teórica sobre a arte está apta a descobrir a sua essência estética. É claro que Platão, que foi o primeiro a tentar desenvolver filosoficamente a ingênua e espontânea concepção da arte como reprodução da realidade, é também o primeiro a subordinar a arte à generalização filosófica. Desta posição decorre a hierarquia platônica de criação (criador), ideia mimética (demiurgo) e imitação da imitação (arte). É necessário observar, neste ponto, que temos em Platão uma crítica e uma refutação filosófica da arte inclusive no mais alto nível de sua capacidade criativa, e não uma crítica do naturalismo. Platão era contemporâneo e conhecedor da arte e da literatura gregas em sua mais alta floração. Mas deve-se ao seu idealismo extremo e retrógrado a opinião de que mesmo a forma artística clássica e completa tem necessariamente de ignorar a essência da realidade e, por isto, do ponto de vista filosófico, deva decair ao mesmo nível da cópia naturalista da imediaticidade. Ele pergunta, no último livro da *República*, a respeito da pintura:

Refleta-se agora no seguinte: a que finalidade serve a pintura no caso individual? Ela quer imitar o ser essencial das coisas tais como são, ou a sua aparência tal como se revela ao olho? Ela é uma imitação da aparência ou da verdade?<sup>167</sup>.

Platão afirma, naturalmente, a primeira coisa. É evidente que assim se rechaça tudo aquilo que, através das formas da arte como formas da realidade a reproduzir, faz precisamente com que a arte seja arte. Aristóteles sentiu isso com precisão, e – na *Poética* – polemiza contra a opinião platônica, mesmo sem citá-la expressamente.

Do ponto de vista metodológico, por trás deste atraso da teoria estética (naturalmente não apenas da dos gregos), esconde-se um grande pensamento, fecundo e verdadeiro: a convicção de que a arte – como a ciência, como o pensamento ligado à vida cotidiana – é um reflexo da realidade objetiva. Se se abandona este ponto de vista, tal como ocorre frequentemente na estética decadente, são arrancadas todas as raízes da arte do terreno no qual ela cresce e atua. A aparência de especificidade e de independência, que por este meio lhe é atribuída, desfigura o conteúdo e a forma da arte de um modo tão drástico que esta maneira de explicar a verdadeira essência do que é estético deve ser rechaçada ainda mais intensamente do que aquelas que fazem desaparecer as diferenças entre a arte e os outros modos de refletir a realidade. (Falando da

---

<sup>167</sup> Platão, *A República*, X.

*Crítica do Juízo*, esboçamos estas conclusões, se bem que, naturalmente, a arte não seja posta ali numa redoma de cristal, como ocorre nas teorias burguesas decadentes.) Por isso, é compreensível que a estética de etapas históricas que assinalavam um progresso tenha marchado sobretudo pelo primeiro caminho. Ainda que não nos possamos deter, nem mesmo brevemente, nos detalhes deste desenvolvimento, deve-se observar que – enquanto o critério da verdade na representação artística foi fixado como universalidade científica – a arte, mesmo nos casos em que os pensadores desejam conscientemente o contrário, foi considerada no melhor dos casos como um reflexo específico da realidade objetiva, frequentemente menos perfeito, mas sempre de tipo científico. Na hierarquia do pensamento que se autoaperfeiçoa, a arte deve então limitar-se sempre a um estágio preparatório; é o que ocorre em Leibniz e, inclusive, no sistema de Hegel. Quando, porém, esta hierarquia é invertida, como no jovem Schelling, disto não decorre um conhecimento mais adequado do que é estético, mas sim uma mistificação irracionalizadora. Ora, se deste modo, na direção “para o alto”, em relação à generalização, desaparecem os limites entre reflexo teórico e estético (naturalmente, apenas no pensamento sobre a arte e não na própria arte), eles devem consequentemente desaparecer também “para baixo”, na teoria da reprodução da imediatividade e da singularidade sensível (mais uma vez, apenas no reflexo da consciência, não na práxis artística).

Já este quadro, mais do que breve, indica como tal complexo de problemas da teoria estética se acha em estreita correlação com nossa questão, com o problema da particularidade. Como já dissemos, é sabido o atraso com que, na filosofia, atingiu-se a clareza sobre esta questão; lembramos também, a respeito, a crítica que Lenin faz de Aristóteles. Também aqui não podemos penetrar nos detalhes históricos. Observemos apenas, brevemente, que o fato de ter negligenciado, de não ter desenvolvido, a categoria da particularidade, não pode de modo algum significar – em um dialético da força de Aristóteles – um fracasso pessoal, mas sim a emergência de um limite colocado pelo desenvolvimento histórico-social. Marx sublinha, repetidamente, a genialidade de Aristóteles também na compreensão de problemas econômico-sociais. Aristóteles analisou filosoficamente não apenas a troca de mercadorias, mas também a relação de valor e a expressão do valor. Ele compreendeu com justeza que a troca coloca qualidades diversas em uma certa relação de igualdade, estabelecendo entre elas uma mensurabilidade; “mas ele para aqui, renunciando à

posterior análise da forma do valor”<sup>168</sup>. Aristóteles vê, inclusive, na igualdade por ele mesmo constatada, algo “estranho à verdadeira natureza das coisas”<sup>169</sup>; isto é, uma determinação não natural, mas puramente social. Em sua posterior análise, todavia, Marx mostra que Aristóteles não estava em condições de chegar até o conceito de valor porque, como pensador de uma sociedade escravista, não podia ver no trabalho a categoria central da economia. O mesmo limite se apresenta em Aristóteles, ao lado de uma indicação genial, na distinção entre economia e crematística. A primeira designa, em seu sistema, uma produção para consumo próprio, compreendidos também eventualmente atos de troca cuja finalidade seja este consumo pessoal. A segunda, a troca de mercadorias propriamente dita, a economia monetária. Aristóteles, contudo, não tem condições de fazer derivar social e historicamente a segunda forma da primeira. Ele condena a crematística, e sua exposição limita-se à constatação da antítese<sup>170</sup>. Este limite – devido à sua formação econômica – tem como consequência o fato de que lhe permaneça vedada a visão da dialética das determinações sociais que podemos observar em Hegel. Em especial, a particularidade não pode receber nele uma forma tão independente e funções tão independentes como em Hegel. Também em Aristóteles, naturalmente, surge com frequência a categoria da particularidade; é assim que, por exemplo, ele considera a lei como o particular, o direito natural como o universal. Estas afirmações isoladas não têm nenhuma influência real sobre a dialética da particularidade, cujo desdobramento é impossível em seu sistema. O particular, em muitos casos, é absorvido pelo universal e, ainda mais frequentemente, misturado com o singular enquanto antítese do universal.

Esta estrutura fundamental do sistema, naturalmente, repercute também na estética. Aristóteles deu ao desenvolvimento da estética um impulso duradouramente salutar, na medida em que, por um lado, colocou no centro da estética o reflexo da realidade objetiva e não o reflexo das ideias, como no neoplatonismo; por outro lado, porém, e ao mesmo tempo, este reflexo foi por ele energicamente diferenciado da cópia puramente mecânica da realidade. É seu imperecível mérito o fato de ter formulado claramente, pela

---

<sup>168</sup> Marx, *Das Kapital*, *op. cit.*, pág. 64.

<sup>169</sup> *Ibidem*, pág. 65.

<sup>170</sup> Aristóteles, *Política*, livro I, capítulos 8/9, citado no *Kapital*, vol. I, *op. cit.*, págs. 159-160.

primeira vez, a generalização específica que ocorre na reprodução poética da realidade. Aristóteles vê precisamente aqui a essência e o valor da poesia. Quando diz que a tragédia é mais filosófica do que a historiografia (que então ainda não se tinha desligado inteiramente da literatura artística e ainda não era uma ciência autônoma), isto refere-se precisamente à expressão de uma superior generalização<sup>171</sup>. Se, graças a isto, Aristóteles traçou nitidamente os limites entre a reprodução estética da realidade e a imitação naturalista da mera singularidade, do mero “aqui e agora”, o lugar central assumido pela categoria da universalidade nesta sua operação teórica faz desaparecer, por sua vez, os limites entre generalização artística e generalização científica. A estética que daí decorre não supera a interpretação desta universalidade e busca atingir uma concepção do que é especificamente artístico mantendo esta determinação.

Ainda que fosse interessante, devemos renunciar a dar até mesmo um esboço deste desenvolvimento; para formular mais claramente o nosso problema, limitar-nos-emos a tomar um exemplo conhecido, no qual a problematicidade desta determinação ganha clara expressão. Referimo-nos à polêmica de Lessing com Diderot e Hurd, na *Dramaturgia* de Hamburgo. Ela é característica notadamente porque, na época desta discussão, aquelas “formas de existência, determinações de existência” sociais (Marx), cujo surgimento transformou a particularidade em uma questão importante para os filósofos, começavam a exercer uma crescente influência sobre a produção artística e sobre a sua teoria. A determinação social das ações e dos caracteres humanos torna-se cada vez mais consciente; a importância e o tipo de sua influência sobre os fatos e sobre os destinos tornam-se cada vez mais complicados. A relação entre o indivíduo e sua situação social (camada, classe), entre vida pública e privada dos homens, recebe determinações novas, mais intrincadas e mais mediatizadas. (Já anteriormente sublinhamos a função cada vez mais acentuada do acaso, sob o capitalismo, na inclusão em uma classe de um homem individual). O efeito destes momentos objetivamente sociais é subjetivamente ainda maior porque os ideólogos da burguesia ascendente tentam interpretar estes novos fenômenos do ponto de vista da sua classe e, de um modo polêmico, contra as explicações dadas pelas camadas dominantes do passado. Muito daquilo que a arte da Antiguidade, do feudalismo e mesmo do absolutismo

---

<sup>171</sup> Aristóteles, *Poética*, capítulo 9.

feudal tinha assumido como natural, como imediatamente evidente nas relações sociais dos homens, em seus condicionamentos sociais, surge agora para a arte e para a estética como carente de uma explicação particular.

Como na maior parte dos campos da ideologia progressista burguesa em formação, também neste caso Diderot abriu o caminho para que os problemas da nova realidade recebessem, tanto do ponto de vista artístico quanto do estético, uma formulação energeticamente avançada. A sua formulação do problema é bastante audaz: o novo drama não deve levar à cena personagens, mas sim o que ele chama de “*conditions*”<sup>172</sup>. Deste modo, levanta-se uma questão que é para nós de extrema importância. Quando Lessing analisa estas afirmações de Diderot, bem como as de Palissot e de Hurd (que polemizam com Diderot), resulta que estas concepções – tão frequentemente em aguda contradição recíproca – possuem algo em comum: na figuração artística do homem de sua época, todas querem ir além do que é puramente individual para compreenderem em si, de um modo imediato, implícito e imanente, o momento da determinação social. Em outro ponto, Diderot concretiza assim a questão, com relação ao conteúdo e à forma dos gêneros artísticos: a tragédia plasma a individualidade, ao passo que a comédia tem por finalidade a representação do que ele chama de “*espèces*” (do contexto das suas considerações, torna-se evidente que ele pensa aqui, mais ou menos, no que uma terminologia mais evoluída chamaria de tipo). Neste ponto, é particularmente interessante para nós o fato de que, segundo Diderot, o drama burguês, o “*genre sérieux*” – e, portanto, a forma artística que ele busca fundar teórica e praticamente – deva ocupar uma posição intermediária entre a tragédia e a comédia, isto é, deva realizar o que é puramente típico na direção de uma aproximação ao que é individual.

Em todas estas considerações, podemos perceber a luta por uma nova estética, que pretende superar os extremos deformados pela excessiva generalização, isto é, o meramente individual e o abstratamente universal, colocando em seu lugar um novo *tertium datur*. Diderot critica este universal abstrato referindo-se, sobretudo, à universalidade dos tipos cômicos; segundo ele, o herói do Avaro de Molière não é tanto um homem avaro como a avareza. A introdução das “*conditions*” na práxis dramática é por ele

---

<sup>172</sup> Diderot, *Obras*, ed. Assézat, Paris, 1875 ss., vol. VIII, pág. 151.

considerada como um meio para superar esta universalidade abstrata. Surgem, assim, momentos importantes de uma dialética que conduz ao concreto; em primeira instância, o caráter continuamente variável das “*conditions*”. “Pensai, diz Diderot, no fato de que todo dia se formam novas “*conditions*”<sup>173</sup>. Ele vê na introdução destes novos conteúdos de vida um princípio chamado a subverter não apenas os lineamentos da estrutura dramática, mas também a inteira elaboração dos detalhes. Acrescento apenas um exemplo no que diz respeito à transformação da técnica dos caracteres: “Antes de tudo, é preciso não dotar os próprios personagens de espírito, mas sim colocá-los em situações que lhes deem espírito...”<sup>174</sup>. E Diderot vai tão longe, nesta ocasião, que chega a ver na unidade dos caracteres uma simples quimera<sup>175</sup>.

Não obstante estas indicações extremamente vigorosas e originais em importantes questões singulares, a dialética de Diderot – ainda não desenvolvida realmente, ainda não bastante consequente – retorna à universalidade abstrata quando enfrenta problemas centrais. É o que Lessing demonstra com muita clareza, ao examinar a crítica de Palissot às afirmações de Diderot. Lessing afirma que a maior deficiência de Diderot, na teoria como na prática, consiste no fato de que esta emergência das “*conditions*”, tão nitidamente acentuada, conduz à concepção dos chamados caracteres perfeitos. Diderot parte, com justeza, do princípio de que todo caráter plasmado dramaticamente deve se encontrar em perfeito acordo com as próprias “*conditions*”. Contudo, dado que este acordo é concebido como harmonia no sentido literal e não naquele dialético e rico de contradições, dele deriva necessariamente a exigência dos caracteres perfeitos:

Seus personagens – diz Lessing – não se comportam jamais diversamente de como requer a consciência de seus próprios deveres: agem como está escrito no livro. Mas é isto que esperamos, em uma comédia?... O escolho dos caracteres perfeitos, ao que me parece, não foi suficientemente valorizado por Diderot. Em seus trabalhos teatrais, aponta o leme do navio diretamente contra eles, enquanto nas cartas marinhas que o acompanham (isto é, em seus escritos teóricos) não encontramos nenhuma indicação que previna contra a sua presença; ao contrário, encontramos mesmo indicações que nos impelem precisamente naquela direção<sup>176</sup>.

---

<sup>173</sup> *Ibidem*, pág. 151.

<sup>174</sup> *Ibidem*, pág. 103.

<sup>175</sup> *Ibidem*, pág. 155.

<sup>176</sup> Lessing, *Hamburgische Dramaturgie* (Dramaturgia de Hamburgo), parte 86.

Deste modo, encontramos-nos novamente em face daquela universalidade que Diderot pretendia precisamente superar. Lessing vê claramente que este obstáculo só pode ser superado com o auxílio da contradição dialética. Falando, logo após, da outra exigência colocada por Diderot – isto é, a de que o princípio dominante nos caracteres não deve ser o contraste, mas a pura e simples diversidade –, ele diz: “Ademais, é certo que os caracteres, que em um ambiente tranquilo parecem ser apenas diferentes, encontram-se em decisivo contraste tão logo surja alguma alteração ou interesse a pô-los em movimento”<sup>177</sup>.

Lessing já se refere aqui, com suficiente clareza, ao modo pelo qual a involuntária universalidade de Diderot deve ser superada, isto é, pela concretização das contradições contidas nas “*conditions*”, as quais – quando se modifica a situação – cessam de ser latentes para se tornarem explícitas. Aqui, todavia, revela-se a discrepância que constatamos precedentemente entre teoria estética e práxis artística; Lessing limita-se a esta intuição genial e termina por cair, como veremos, mesmo do ponto de vista teórico, ainda que diferentemente de Diderot, nas antinomias da universalidade na estética. Em compensação, os seus melhores dramas – no desdobramento prático das contradições e das determinações contraditoriamente concretas (das particularidades concretas) – superam decisivamente Diderot.

Naturalmente, em Lessing, existe também um progresso teórico com relação a Diderot. Lessing critica a tese, fundamental para Diderot, segundo a qual a tragédia representaria indivíduos, ao passo que a comédia representaria espécies (puros tipos). A este respeito, retorna à comparação aristotélica, por nós já citada, entre drama e história. Mas também aqui não ocorre um substancial esclarecimento sobre o problema central, já que – nas considerações de Lessing – singularidade e particularidade são utilizadas apenas como conceitos opostos à universalidade, sem que a sua diversidade (ou melhor, a sua oposição) possa enriquecer ou fecundar a teoria estética. De qualquer modo, é um progresso o fato de Lessing – apoiando-se em Aristóteles – não reconhecer a distinção feita por Diderot entre caracteres trágicos e cômicos:

Tanto uns como outros, sem excluir nem mesmo os da epopeia, isto é, todos os personagens da mímese poética, devem falar e agir não de um modo que poderia convir só e exclusivamente a eles, mas do modo como poderia e deveria falar e agir qualquer um que tivesse

---

<sup>177</sup> *Ibidem.*



um caráter análogo e se encontrasse nas mesmas circunstâncias<sup>178</sup>.

É evidente que Lessing luta por uma mediação estética entre singular e universal, pelo particular, pela determinação estética do típico.

O teórico Lessing, todavia, não quer superar Aristóteles. Limita-se à contraposição aristotélica de universalidade e singularidade dos caracteres, do que decorre necessariamente que – do ponto de vista teórico – ele consiga perceber o que é típico nos caracteres somente sob a forma dos traços imediatamente comuns. Quando polemiza contra a falsa interpretação de Aristóteles praticada por Dacier, o que lhe importa é tão somente que – permanecendo firmemente estabelecida a determinação dos caracteres como singulares (*denominação* em Aristóteles) – a personificação dramática “não vise a captar o lado singular destes mesmos personagens, mas tão somente ao universal”<sup>179</sup>. Novamente Lessing, como também por vezes Diderot, aflora – quando a teoria entra em mais estreito contato com a práxis dramática – uma concepção mais concreta, que vai além da universalidade (por assim dizer) geral e meramente universal e busca formular a generalização especificamente poética. “Pois segundo eles – objeta Lessing a Dacier e a Curtius – seriam apenas caracteres personificados os que o poeta fizesse falar e agir, enquanto o que devem ser é personagens caracterizados”<sup>180</sup>. (É evidente que Lessing, com a expressão “caráter”, pensa em tipos universais, tais como se encontram, por exemplo, em La Bruyère e geralmente nos moralistas dos séculos XVII-XVIII, e também aqui, portanto, numa espécie de universalidade científica.)

A fim de tratar do problema em toda a sua amplitude e profundidade, Lessing mobiliza também as observações do teórico inglês da estética, Hurd. Também este parte do princípio de que os personagens da comédia têm um caráter geral, enquanto os da tragédia têm um caráter particular. Sob este aspecto, o ponto de partida de Hurd assemelha-se muito ao de Diderot; também ele polemiza contra a tipicização molieriana dos personagens mais ou menos no mesmo sentido, com algumas diversidades do ponto de vista artístico, na medida em que na “paixão pura e simples” de Molière ele sente a carência das “luzes e sombras” que tornam um

---

<sup>178</sup> *Ibidem*, parte 89.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> *Ibidem*, nota.

personagem realmente vivo; segundo Hurd, é necessário representar uma “paixão dominante” em contínua mistura com diversas outras paixões<sup>181</sup>. Vai ainda mais longe na pesquisa da universalidade como critério artístico típico dos caracteres particulares na tragédia. A verdade pode inexistir até mesmo quando na particularidade atinge-se a harmonia com a realidade; a exata reprodução das particularidades não conduz a nada se não se capta “a ideia universal do gênero”<sup>182</sup>. Neste ponto, é muito interessante observar como Hurd interpreta o conhecido confronto aristotélico entre Sófocles e Eurípidés. Aristóteles afirma que Sófocles teria representado os homens tal como devem ser, Eurípidés tal como realmente são. A antítese é aqui entre idealização e realismo (eventualmente naturalismo); a criação no primeiro caso é comparada a um ideal, ou a um dever ser; no segundo, à própria realidade. Pouco importa se esta afirmação de Aristóteles expressa adequadamente, do ponto de vista estético, a diferença entre os dois grandes trágicos; de qualquer modo, Hurd a interpreta de forma a excluir completamente qualquer dever ser. São duas atitudes diversas em face da mesma realidade que são aqui confrontadas. Sófocles, que está em meio à vida e tem uma experiência prática, vai além da “restrita representação” da singularidade, amplia todo caráter “até que ele atinja o completo conceito do gênero”, enquanto o “filosófico Eurípidés”, muito mais afastado da vida, concentra o seu olhar sobre o singular, dissolve a “espécie no indivíduo”, de tal modo que os seus caracteres são certamente “naturais e verdadeiros”, mas carecem daquela superior semelhança universal que é requerida pela verdade poética<sup>183</sup>.

Aqui é ainda mais claro do que em Diderot que a estética do século XVIII lutou sempre energicamente para superar o conceito da universalidade que serve de critério a Aristóteles: não certamente na forma de uma ruptura com Aristóteles, ou através de uma crítica de princípio à sua concepção, mas mediante a tentativa de interpretar o que ele verdadeiramente pensava. A dificuldade que a este ponto se apresenta continuamente em seus raciocínios é, para dizê-lo brevemente, o fato de que o conceito do típico, por cuja formulação estética eles lutam, implica realmente, por uma parte, numa generalização dos fenômenos singulares da

---

<sup>181</sup> *Ibidem*, parte 92.

<sup>182</sup> *Ibidem*, parte 94.

<sup>183</sup> *Ibidem*.

vida imediata e, por outra, contudo, sempre que é captado não como processo de generalização, mas como universalidade existente, isto obscurece – ao invés de esclarecer – o que é artisticamente típico.

Neste ponto, já surge com clareza a diferença – certamente não consciente nos autores que citamos – entre reflexo científico e reflexo estético. De fato, é imediatamente evidente que para a zoologia, por exemplo, um animal singular é tão mais típico quanto mais nele se tornarem imediatamente perceptíveis as características gerais do seu gênero. Mas como se deve entender o “gênero” ao qual a *Electra* de Sófocles corresponde mais do que a de Eurípides? Em sua detalhada análise, Hurd percebe muito claramente esta dificuldade. Ele sublinha aquilo que, em Molière, sente como sendo universalidade abstrata da caracterização, enquanto critica, em Eurípides, a exagerada aproximação ao singular. Mas quando chega ao ponto em que vê a mais autêntica realização, isto é, nas tragédias de Sófocles, não tem condições de construir sobre a base do seu exato juízo crítico uma correspondente teoria estética justa.

A fonte desta ambiguidade é, evidentemente, como também em Diderot, uma concepção não ainda dialética do gênero. Na medida em que este é ainda entendido exclusivamente no sentido da ciência natural classificatória e não ainda evolucionista e é aplicado indiferenciadamente ao gênero humano, é impossível apreender com o pensamento uma relação dialética entre homem individual e gênero humano. Tão somente as primeiras teorias evolucionistas, como indicamos, fundamentadas pelos conhecimentos sobre a estrutura e sobre as modificações estruturais da sociedade, que foram aprofundadas com as experiências da Revolução Francesa, podem criar neste ponto uma base conceitual. Para ilustrar esta situação, gostaríamos de citar algumas observações de Balzac, que se refere expressamente à discussão entre Geoffroy de Saint-Hilaire e Cuvier, bem como ao julgamento que Goethe fazia de tal discussão:

A posição social está sujeita a acasos que a natureza não se permite, já que tal posição resulta da natureza somada à sociedade. A descrição das espécies sociais compreenderia, portanto, pelo menos o duplo das espécies animais; e isto se só se levasse em consideração os dois sexos. Em suma, nos animais ocorrem poucos dramas, jamais surge uma confusão entre eles; correm uns para os outros, isso é tudo. Os homens também correm uns sobre os outros, mas sua maior ou menor inteligência toma o combate extremamente mais complicado... Assim, é certo que o botiqueiro torna-se par da França,

e o nobre decai por vezes ao mais baixo nível social<sup>184</sup>.

Dado que Hurd não tinha (e não podia ter) um semelhante conceito dialético da relação entre gênero e indivíduo, era obrigado a se refugiar no antigo conceito da universalidade, sem ser capaz de especificar este conceito de um modo correspondente aos problemas específicos da estética. Deste uso inconscientemente dúplice – consciente na aplicação teórico-científica, instintivo em toda concreta aplicação com um significado estético apenas intuído – o conceito de universalidade recebe uma cambiante pluralidade de significados, dificilmente perceptível.

O fato de que Lessing veja claramente a dificuldade que surge neste ponto, expressando-a com sinceridade e sem meios-termos, depõe a favor do seu alto senso teórico. Seus comentários sobre Diderot, e notadamente sobre Hurd, provam que ele está inteiramente de acordo com muitas análises concretas destes. Todavia, quando retoma a discussão, chega a uma afirmação extremamente interessante e importante: “o termo *universal* é aqui evidentemente entendido em dois sentidos inteiramente diversos. Segundo um deles, Hurd e Diderot negam ao personagem trágico a universalidade, precisamente na base de um significado através do qual o próprio Hurd, ao contrário, atribui tal universalidade”. Lessing concretiza a sua crítica à duplicidade desta terminologia, observando que a universalidade foi usada em dois significados inteiramente diversos. Em primeiro lugar, como “caráter caricato”; em segundo, como média, como caráter “normal”. Ele dá razão a Hurd quando afirma que Aristóteles usou sempre a universalidade no segundo sentido. (Aqui é claramente visível como a universalidade filosófica pode levar a equívocos na estética. Pode ter sido teoricamente necessário, partindo dos pressupostos de Aristóteles, que a expressão universalidade recebesse este sentido, mas é impossível que ele acreditasse seriamente que os heróis das tragédias gregas fossem homens médios.) Lessing coloca com razão, em relação aos caracteres dramáticos, a seguinte pergunta: “Como é possível ser ao mesmo tempo *exagerado e normal*?”<sup>185</sup>. Limita-se, porém, a indicar a dificuldade, a antinomia que está contida no conceito de universalidade para a dramaturgia (para a estética), e recusa-se a dar uma solução.

Assim, este importante debate sobre o típico, sobre a questão

---

<sup>184</sup> Balzac, prefácio à *Comédia Humana*.

<sup>185</sup> Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, parte 95.

central da representação realista e artística na literatura (Hurd tenta aplicar os princípios que aqui surgem também à pintura), termina com a clara formulação de uma antinomia insolúvel. De fato, é evidente que Diderot, Hurd e Lessing buscam a lei da representação dos tipos precisamente nas condições específicas da nascente sociedade burguesa, ainda que Hurd e Lessing se queixem continuamente de Aristóteles. Eles reconhecem que não se trata, em nenhum caso, de imitar simplesmente a natureza, de reproduzir os traços singulares na sua singularidade. Veem claramente, portanto, a necessidade da generalização artística. Mas esta tendência, quando é fixada como conceito de universalidade, termina por cair na antinomia do superior e do médio. Não é inteiramente equivocado considerar este fenômeno, no terreno estético, como um paralelo das antinomias teóricas de Kant. E isto ainda mais porque a base filosófica das antinomias é a mesma em ambos os casos: a falência, no que diz respeito ao particular, daquela construção conceitual que se apoia na práxis das ciências naturais meramente classificatórias em face dos novos problemas daquele período, em face do problema teórico fundamental da estética, colocado na ordem do dia pelo desenvolvimento social. Contudo, a diferença é mais substancial do que a afinidade. Kant fixa suas antinomias como limites à “nossa” faculdade cognoscitiva, ao passo que Lessing – certamente em sua práxis de poeta, não em suas considerações teóricas – vai muito além destas antinomias. Telheim, Nathan, o templário, o príncipe, Orsina, etc., são tipos no sentido estético da palavra, nem caracteres médios e tampouco superiores. Como poeta, Lessing sabe muito bem que a unidade dos caracteres é uma unidade em movimento dialético das suas determinações essenciais (tanto sociais quanto individuais). A universalização nasce do fato de que homens determinados (particulares) da sociedade são movidos por forças semelhantes; por isto, reconhecem a si mesmos e ao seu destino no caráter e na trama dos dramas de Lessing, mesmo quando não pareçam ter externamente nenhuma relação imediata com estes personagens. Existe, portanto, uma generalização *sui generis*, para cuja determinação teórica aquele conceito de universalidade – que na ciência e na filosofia se desenvolveu e conservou – não é um veículo, mas sim um obstáculo.

Há muito tempo este problema era percebido. Diderot, Hurd e Lessing, porém, eram pensadores muito sérios para, diante das dificuldades, se refugiarem num irracionalismo estético do “*je ne sais quor*”, como muitos dos seus predecessores e contemporâneos.

Eles buscam, por isto, uma categoria estética que relacione no pensamento a superação do singular com a generalização concreta continuamente realizada, típica das obras de arte, uma categoria que – mesmo ampliando ao máximo o campo da arte – não abandone, mas, ao contrário, preencha as suas mais profundas exigências. Diderot e Hurd têm um claro pressentimento deste problema; Lessing chega, inclusive, a expressar claramente a problemática que daí decorre. Nenhum deles pôde encontrar uma solução porque, em seus aparatos conceituais, o particular é usado quase como sinônimo da singularidade, já que a teoria de sua época, como já assinalamos, ainda estava muito longe de compreender a dialética específica desta categoria.

Partindo das intuições artísticas, que entram em insolúvel contradição com o mundo das formas teoricamente fixadas, Goethe deu um decisivo passo à frente, atingindo uma clara visão do problema, ainda que certamente sem chegar a uma completa sistematização estética. O tempo decorrido entre Lessing e Goethe não é grande; bem maiores são os acontecimentos, na vida e no pensamento, que preenchem esta etapa intermediária. É sobretudo importante o fato de que a batalha que vinha sendo travada no sentido de elaborar uma ciência da evolução na natureza absorva um período decisivo na vida e na obra de Goethe. Ao contrário de Hegel, cujo pensamento dialético foi estimulado especialmente pelos problemas sociais, os novos problemas e as novas respostas nas ciências naturais são decisivos para o nascimento da dialética goethiana. Ao mesmo tempo, porém, Goethe foi contemporâneo da filosofia clássica alemã, da aquisição consciente do moderno método dialético. Ainda que não se ligasse a nenhuma corrente particular, a amizade com Schiller, a leitura da *Crítica do Juízo* e as relações com Schelling e Hegel tiveram certamente grande importância na formação de uma dialética específica no seu pensamento.

É sabido que Goethe estudou a fundo a *Crítica do Juízo*. Possuímos o exemplar desta obra anotado e sublinhado por ele; suas afirmações sobre ela são muito interessantes. No lugar devido, tratamos amplamente da reação de Schelling à *Crítica do Juízo*. Goethe não se preocupa nem um pouco com o contraste entre pensamento intuitivo e pensamento discursivo, que era fundamental para Schelling, se bem que cite precisamente as proposições mais importantes do trecho decisivo que se refere a isto. Todavia, Kant é para ele tão somente um impulso. O que para este não é cognoscível com os meios do “nosso” pensamento (isto

é, objetivamente, com os meios do pensamento metafísico), Goethe considera – graças a uma longa práxis – como cientificamente cognoscível; por isso, coloca de lado – com alguma ironia – tanto a intuição, cujo valor extremamente relativo ele já conhece há tempos, como experiente poeta que é, quanto o “intelecto divino”, considerando estas concepções de Kant como uma confirmação filosófica da sua anterior práxis de cientista. “Se eu”, diz Goethe resumindo,

Anteriormente, de um modo inconsciente e por impulso interno, encaminhei-me infatigavelmente na busca daquele modelo originário, na busca do típico, se me foi inclusive possível construir uma representação conforme à natureza, nada podia agora me impedir de enfrentar corajosamente a aventura da razão, como a chama o velho de Königsberg<sup>186</sup>.

Antes de mais nada, é preciso esclarecer o que seja, em Goethe, este “modelo originário, típico”. Nossa análise vai ao encontro, necessariamente, da cisão da filosofia clássica alemã, bem como daquela cisão específica do método de Goethe. É sabido que a orientação principal era a tentativa de compreender filosoficamente a ideia do desenvolvimento, que penetrara na natureza com as grandes descobertas científicas do fim do século; aliás, já várias vezes nos referimos a isto. Também em Goethe esta tendência se apresenta muito cedo; no início, certamente, com uma consciência filosófica bastante limitada, como um empirismo voltado apenas para a práxis, que continha em si, naturalmente, muitos elementos de um materialismo instintivo, de uma dialética espontânea. O contato com a filosofia clássica torna a dialética de Goethe bastante mais consciente do que em sua juventude, se bem que jamais Goethe tenha chegado a uma completa clareza metodológica quanto ao método dialético.

O que distingue Goethe dos filósofos que lhe são contemporâneos é um materialismo espontâneo. Este materialismo manifesta-se continuamente como oposição aos idealistas, desde o primeiro grande colóquio com Schiller sobre o fenômeno originário. Schiller dizia: “Não é uma experiência, é uma ideia!”. Quase ocorre uma ruptura entre os dois, e somente a habilidade diplomática de Schiller consegue colocar de novo o colóquio sobre

---

<sup>186</sup> Goethe, *Zur Naturwissenschaft im Allgemeinen: Anschauende Urteilskraft* (Sobre a ciência da natureza em geral: juízo intuitivo), *Jubiläumausgabe* (Edição do Jubileu), Band (vol.) 39, pág. 34.

um terreno amigável<sup>187</sup>. Por outro lado, aqueles aspectos da dialética cuja definição tinha uma fonte essencialmente social, ainda que depois se verificasse que eram simultaneamente aplicáveis aos fenômenos naturais, foram sempre mais ou menos estranhos a Goethe; como pensador, Goethe jamais tirou as consequências filosóficas das grandes transformações sociais ocorridas em seu tempo. (Na sua práxis poética, naturalmente, revela-se uma situação inteiramente diversa.)

Talvez se possa ilustrar com evidência esta problemática com o exemplo de uma hierarquia de categorias que Goethe publicou nos *Suplementos à Teoria das Cores*, da qual se infere claramente que ele, na natureza, relaciona a dialética imediatamente ao homem como indivíduo e não como ser social (isto como pensador, não como poeta). Goethe vê a série ascendente das mais importantes categorias dialéticas na seguinte ordem sucessiva: “contingente, mecânico, físico, químico, orgânico, psíquico, ético, religioso, genial”<sup>188</sup>. Poder-se-ia demonstrar, utilizando várias passagens de seus escritos teóricos, que não se trata aqui de um aforismo casual, mas sim do traço principal, instintivo, de sua dialética; a este respeito, limitar-nos-emos a mencionar a “ação sensível-moral das cores”, na *Teoria das Cores*. Em tudo isto aparece o limite decisivo da dialética de Goethe: o abandono dos conteúdos e das formas sociais tem como consequência que, em sua dialética, inexista praticamente o momento do salto. Aqui não nos referimos à temática do Goethe teórico, nem pensamos no mundo de sua poesia, tão rico inclusive do ponto de vista social; seus escritos literários, artísticos e estéticos indicam com extrema clareza que não se trata aqui de uma falta de interesse em face de uma temática determinada. Em primeira instância, trata-se antes de uma tendência fundamental do mundo de seus pensamentos e de seus sentimentos, que aceita e desenvolve, é verdade, e de uma maneira fecunda, o desenvolvimento dialético com objetividade e com entusiasmo subjetivo, mas que nutre, todavia, uma profunda aversão contra toda “catástrofe”, contra toda passagem “violenta”. Na situação histórica de sua atividade, também desta orientação unilateral decorrem importantes resultados; assim, a sua discordância com Cuvier é certamente ligada à sua teoria das

---

<sup>187</sup> Goethe, *Paralipomena zu den Annalen* (Anais), *Erste Bekantschaft mit Schiller* 1794, ed. cit., vol. 30, págs. 391 ss.

<sup>188</sup> Goethe, *Nachträge zur Farbenlehre* (Adenda à teoria das cores), *Sophienausgabe*, 2. Abtlg., 5.1, págs. 403-404.



catástrofes, do mesmo modo como, da antipatia em face das soluções puramente trágicas do conflito, surge no *Fausto* um tipo novo de tragicidade. Mas se considerarmos a totalidade de seu método, estes momentos aparecem nele como limites importantes da dialética.

Se agora considerarmos a influência destas tendências filosóficas de Goethe sobre a sua produção, é indiscutível que um semelhante quadro do mundo – tão rico, movimentado, em contínua evolução e, ao mesmo tempo, ordenado – só podia favorecer a sua criação artística; a indagação das relações recíprocas que disto derivam, todavia, está fora dos objetivos deste nosso trabalho. De uma maneira muito mais completa e problemática, estas tendências se fazem sentir no campo das ciências naturais. Não há dúvida de que a função de pioneiro desempenhada por Goethe, em muitos campos das ciências naturais, está estreitamente ligada com suas vivas intuições dialéticas. É a elas que ele deve o fato de ter tido a possibilidade de romper tão frequentemente com qualquer espécie de esquematismo e de metafísica, de ter estado em condições de descobrir novos fenômenos, de interpretá-los em sua verdadeira dialética, etc. Do mesmo caráter concreto e específico de sua concepção do mundo, deriva, contudo, ao mesmo tempo, uma tendência antropologizante que se faz sentir, particularmente, no escrito que considerava como a obra científica mais importante de sua vida: a *Teoria das Cores*. Tal tendência se expressa numa apaixonada polêmica contra Newton, na sua antipatia – mantida por toda a vida – para com o uso da matemática nas ciências naturais, na sua repugnância em ir além dos fenômenos imediatos experimentados pelos sentidos (da qual derivava a antipatia pelos microscópios, para não falar do prisma de Newton). Limitar-nos-emos a citar sua aberta profissão de fé, formulada sem nenhuma diplomacia, numa carta a Zelter:

Aqui surge uma consideração já aflorada acima e extremamente característica em toda indagação sobre a natureza. O homem em si mesmo, enquanto se serve dos seus próprios sentidos, é o maior e mais exato aparelho físico existente. E esta é precisamente a grande desgraça da física moderna, a saber, que as experiências tenham sido, por assim dizer, separadas do homem e que se queira conhecer a natureza através do que é revelado por instrumentos artificiais, que assim se queira demonstrar e limitar o que ela pode fazer. A mesma coisa pode-se dizer do cálculo. Há muita coisa verdadeira que não se pode calcular, bem como, por outro lado, muita coisa que não pode conhecer senão uma única experiência decisiva. Em compensação, porém, o homem tem uma posição tão elevada, que nele se

representa o que de outra forma não é representável. De fato, o que é uma corda e toda sua subdivisão mecânica com relação ao ouvido do musicista? Aliás, pode-se mesmo perguntar: o que são os fenômenos elementares da própria natureza sem sua relação com o homem, que lhes deve relacionar e modificar globalmente a fim de poder de algum modo assimilá-los?<sup>189</sup>

Esta tendência antropologizante domina os princípios das considerações goethianas sobre a natureza e transforma o seu método – não obstante notáveis e progressistas conquistas em muitas questões – num grande combatente de retaguarda do ponto de vista da história da filosofia da natureza. O desenvolvimento desta filosofia, a partir do Renascimento, é uma luta contínua entre tendências antropologizantes e desantropologizantes. A superação de Bacon por Hobbes, amplamente descrita por Marx<sup>190</sup>, indica claramente este desenvolvimento inclusive no seio do materialismo. Uma justificação aparente, historicamente relativa, é a de que o antropologismo, em determinados casos, representou o princípio da dialética com relação à metafísica, como ocorre em Goethe na sua luta contra o método puramente classificatório de Lineu e Cuvier. Em geral, porém, esta tendência é simplesmente atraso científico em relação ao veemente impulso das ciências naturais sobre uma base matemática e experimental exata. A complexidade da posição de Goethe está no fato de que ele não representa este método em forma pura, em suas últimas conseqüências, – como, por exemplo, em sua época, Fludd representou contra Kepler e Gassendi, ou como muitos filósofos romântico-reacionários da natureza entre os contemporâneos de Goethe, – mas ele, ao contrário, chega mesmo em muitos campos a resultados importantes, cujo significado é inteiramente independente do seu antropologismo, se bem que este, como fundamental concepção do mundo, deforme com muita frequência o seu método. E, inclusive com relação às suas considerações metodológicas, pode-se estabelecer esta dupla linha, que sofre aliás muitas oscilações. A famosa afirmação de que a natureza “emudece” na “tortura”<sup>191</sup> (isto é, quando a ela se aplica um procedimento matemático ou experimental exato que transcenda

---

<sup>189</sup> Goethe a Zelter, 22 de junho de 1802.

<sup>190</sup> Marx-Engels, *Die heilige Familie* (A Sagrada Família), in: *Die heilige Familie und andere philosophische Frühschriften* (A Sagrada Família e outros escritos filosóficos juvenis), Dietz Verlag, Berlim, 1953, pág. 258.

<sup>191</sup> Goethe, *Maximen und Reflexionen* (Máximas e Reflexões), ed. Do jubileu, vol. 39, pág. 58.

os sentidos do homem) indica, com extrema clareza, a direção – por nós indicada – de seu pensamento. Ao lado desta, todavia, encontram-se frequentemente declarações que demonstram o que muitos resultados de sua práxis revelam a cada passo, isto é, que ele teve ideias muito claras sobre a essência da posição científica em face da realidade. Limitar-nos-emos, também aqui, a um exemplo:

As ciências, no conjunto, se afastam sempre da vida e, somente após uma longa peregrinação, retornam a ela. De fato, elas são precisamente compêndios da vida; elevam as experiências externas e internas ao universal, a uma conexão<sup>192</sup>.

Uma característica bastante importante da concepção goethiana da natureza, para nós, é a sua próxima e íntima relação com a estética. Mas não se deve confundi-la com tentativas aparentemente análogas, como as de Schelling e Novalis. Estes trabalhavam com analogias abstratas entre o processo criativo do artista (ou o próprio artista) e a natureza, de tal modo que a natureza e as suas leis eram completamente mistificadas. Goethe aproximou-se da natureza como observador genial, como apaixonado pesquisador de suas verdadeiras conexões. Ele tem o sentimento profundo de que se está em relação com uma só e mesma natureza, quer se faça arte ou ciência: em ambos os casos, busca-se captar a verdade da natureza, a verdadeira essência dos seus fenômenos, expressando-se adequadamente o que assim se obtém. O antropologismo de Goethe, que como método puramente científico representa uma deficiência, é, ao contrário, um imenso fator positivo para sua teoria e práxis estéticas: a obra de arte, a atividade estética, as categorias de ambas, aparecem numa poderosa ligação natural, recebem dela o seu conteúdo, de tal modo que, em Goethe, as formas artísticas mantêm o seu caráter especificamente estético e não se tornam jamais formas de conhecimento “impróprias”, nem tampouco assumem uma falsa autonomia com relação ao conteúdo. Por isso, Goethe pode dizer sobre o problema central da estética: “o belo é uma manifestação de leis secretas da natureza, que permaneceriam eternamente ocultas para nós se não aparecessem”<sup>193</sup>. E concretizando, posteriormente, esta afirmação, diz Goethe: “Uma lei que se revela como fenômeno é elevada ao belo”<sup>194</sup>.

---

<sup>192</sup> *Ibidem*, pág. 78.

<sup>193</sup> Goethe, *Maximen und Reflexionen*, ed. *op. cit.*, vol. 35, pág. 305.

<sup>194</sup> *Ibidem*, pág. 325.

Para nossa finalidade, não tem nenhuma importância o modo pelo qual esta unidade de método na estética e na filosofia da natureza tornou-se um obstáculo para Goethe. É importante, tão somente, constatar como o caminho indireto através da filosofia da natureza se tenha feito sentir na estrutura e nos métodos da estética de Goethe. Goethe se expressa de um modo claro e inequívoco sobre esta questão nos *Materiais para a História da Teoria das Cores*. Relata amplamente como, em suas relações com a pintura, tornou-se-lhe cada vez mais evidente o fato de que na questão do colorido reina uma completa anarquia de opiniões, que ninguém tem condições de dizer algo objetivo sobre os princípios estéticos deste importante campo da arte. Os problemas daí decorrentes levam-no a indagar cientificamente todo o complexo das cores, das relações entre as cores, etc. “Compreendi finalmente que é necessário que nos aproximemos das cores, como fenômenos físicos, inicialmente pelo lado da natureza, se é que se pretende aprender alguma coisa sobre elas enquanto ligadas à arte”<sup>195</sup>. Só a partir disto é que se pode compreender por que Goethe rechaça tão duramente o método de Newton, bem como qualquer aplicação da matemática aos problemas ópticos, e ao mesmo tempo considera as experiências da técnica da tintura como um importante elemento da teoria das cores. E, com igual decisão, afirma que não se trata apenas de um impulso estético, mas antes do fato de que toda a teoria das cores deve desembocar numa fundamentação científica da estética da cor na pintura. “E assim”, diz Goethe,

Sem quase ter percebido, eu mesmo havia chegado em um campo estranho: passei da poesia à arte figurativa, desta à pesquisa da natureza, e o que deveria me servir apenas de auxílio excitava-me agora como um objetivo em si. Mas, já tendo andado bastante por estas regiões estranhas, encontrei o feliz caminho de retorno à arte através das cores fisiológicas e através de seu efeito estético e moral em geral<sup>196</sup>.

Esta tão íntima relação entre o ponto de vista estético e o da filosofia da natureza é característica de toda a obra criativa de Goethe. Neste local, devemos concentrar nossa atenção sobre os momentos que ilustram o problema de que tratamos; mas, ao fazê-lo, imediatamente encontramos – o que é uma prova do lugar

---

<sup>195</sup> Goethe, *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre, Konfession des Verfassers* (Materiais para a história da teoria das cores, confissão do autor), ed. *op. cit.*, vol. 40, pág. 309.

<sup>196</sup> *Ibidem*, pág. 320.

central que esta íntima concatenação de estética e filosofia da natureza assume na concepção do mundo de Goethe – um conjunto de problemas que, tanto do ponto de vista do conteúdo quanto do da forma, tanto do ponto de vista filosófico quanto do metodológico, está no centro da sua teoria e da sua prática: o fenômeno originário [*Urphaenomen*]. Goethe, na *Teoria das Cores*, dá uma clara definição do que entende por fenômeno originário:

Se o físico pode chegar ao conhecimento do que chamamos um fenômeno originário, ele chegou ao fim, e, com ele, também o filósofo. O físico, porque se convence de ter chegado aos limites da sua ciência, de se encontrar numa altitude empírica de onde pode olhar para trás e contemplar todos os graus de experiência anteriores e, se olhar para frente, tem diante de si o reino da teoria no qual não pode entrar, nem mesmo dar uma mirada. O filósofo, porque, de fato, da mão do físico, toma um último que nele se torna um primeiro<sup>197</sup>.

Se completarmos esta definição com a concretização filosófica que lhe deu Hegel, numa carta pessoal a Goethe, e com a qual este se declarou de acordo, o fenômeno originário se esclarece completamente no que diz respeito aos objetivos específicos de nossa pesquisa. Hegel diz:

Seja-me permitido agora falar a Vossa Excelência também do interesse particular que possui, para nós filósofos, um fenômeno originário obtido de tal modo que possamos empregar – com a permissão de Vossa Excelência – este resultado precisamente a serviço da filosofia! Se nós, no final, elaboramos, contra o ar e a luz, o nosso absoluto antes fechado como uma ostra, cinzento ou inteiramente negro – como quiserdes –, de tal modo a fazê-lo deseioso de ar e de luz, temos necessidade de janelas para expô-lo completamente à luz do dia; nossos fantasmas se desvanecerão se quisermos transferi-los diretamente na sociedade rica e intrincada do mundo externo. Aqui, os fenômenos originários de Vossa Excelência servem magnificamente aos nossos propósitos; nesta luz crepuscular, intelectual e compreensível pela sua simplicidade, visível e perceptível pela sua sensibilidade, os dois mundos – o nosso obscuro e a existência aparente – saúdam-se mutuamente<sup>198</sup>.

Pela definição de Goethe, bem como pelo comentário de Hegel, torna-se evidente que o fenômeno originário, como categoria filosófica, cai precisamente no domínio da

---

<sup>197</sup> Goethe, *Entwurf einer Farbenlehre, Didaktischer Teil* (Introdução a uma teoria das cores, parte didática), ed. *op. cit.*, vol. 40, pág. 78.

<sup>198</sup> Publicado em *Nachträge zur Farbenlehre, Neueste aufmunternde Teilnahme* (Adenda à teoria das cores, recentes acolhidas encorajadoras), *Sophienausgabe*, 2. Abtlg., vol. 5.1, pág. 374.

particularidade. Ambos sublinham a posição intermediária que ele assume entre o universal e o singular, a sua função de ligação, a sua função mediadora entre estes dois extremos. Por certo, como importante característica desta posição de Goethe, salta logo à vista o fato de que o fenômeno originário – não obstante a sua função mediadora – possui uma independência relativa bastante ampla, um determinado estar-colocado-sobre-si-mesmo, o que certamente não tolhe o caráter da particularidade, mas antes o reforça. É uma característica do método goethiano de pesquisa da natureza o fato de que a universalidade, para a qual o fenômeno originário deve servir de mediação, não mais esteja no interior da ciência da natureza, mas pertença já à filosofia; corresponde plenamente à concepção goethiana da pesquisa científica fazer a universalidade desembocar no particular determinado. Hegel, ao contrário, busca e encontra no fenômeno originário uma ajuda material para seu projeto de filosofia da natureza, que deveria elevar todos os problemas das ciências naturais singulares ao nível de uma universalidade simultaneamente científica e filosófica. (Do ponto de vista atual, as duas posições revelam-se, simplesmente, como condicionadas pelo tempo e superadas. É óbvio que nenhuma ciência pode ter a intenção de limitar-se no seu próprio campo a uma particularidade, por mais significativa que seja, mas deve tender a avançar para a universalidade, independentemente do fato de se poder ou não encontrar depois uma universalidade científica superior e mais vasta; com isto, sublinha-se com maior energia do que Goethe a relatividade da particularidade, bem como, com maior energia do que Hegel, a relatividade do absoluto.)

Os mais importantes momentos do processo que faz do fenômeno originário uma categoria cientificamente superada reforçam sua relação com a estética. O próprio Goethe via no fenômeno originário, precisamente, um fundamento prático e teórico da estética, da poética. Nas leis objetivas e imutáveis da natureza, cuja essência ele concebe sempre como inseparável da essência do homem, Goethe vê o que há de comum na natureza e na arte. Nas suas *Máximas em Prosa*, chega a falar também do fenômeno originário, acrescentando logo: “A verdadeira mediadora é a arte. Falar da arte quer dizer mediatizar a mediadora, e disto entretanto não decorre muita vantagem”<sup>199</sup>. E tampouco é um acaso que Goethe não somente estabeleça cientificamente o

---

<sup>199</sup> Goethe, *Maximen und Reflexionen*, ed. do jubileu, vol. 35, pág. 303.

que considera como essencial em suas descobertas sobre o fenômeno originário, mas também o plasme poeticamente. Que se recordem poemas como “*Metamorfoses da Planta*”. Também não é um acaso, mas antes a mais profunda manifestação da metodologia de Goethe, o fato de que este poema ligue indissolavelmente à representação poética do fenômeno originário botânico a descrição de outro fenômeno originário humano, a comunhão humana dos amantes. Semelhante ligação entre os fenômenos originários da natureza e os mais importantes e típicos destinos humanos pode ser encontrada em toda uma série dos mais importantes poemas e das obras em prosa de Goethe. (Que se pense nas *Afinidades Eletivas*.) As leis da natureza, que assumem em Goethe estas formas concretamente particulares, são ao mesmo tempo forças decisivas de movimento para a vida humana. “A lei segundo a qual tu começaste...”, diz ele, em seu modo extremamente característico.

Portanto, por mais problemático que seja o método antropológico para as ciências naturais, é extraordinariamente fecundo para aquela coisa incomparável que é a poesia de Goethe. Talvez não tenha existido nenhum outro poeta para o qual a unidade do conteúdo da vida, do conteúdo das experiências vitais, na ciência e na poesia, tenha sido tão permanentemente a estrela polar. Quando, por exemplo, ele se pronuncia, contra Diderot, pelas leis próprias da arte, negando às manifestações singulares e imediatas da natureza o direito de valerem como critérios para a criação artística, não defende tanto a arte em face da natureza quanto os direitos vitais de uma parte especial de toda a natureza contra a tentativa de equipará-la mecanicamente a outras partes. A este respeito, porém, não se deve esquecer que Goethe vê tal processo da natureza na totalidade universal, levando em menor conta do que Hegel as componentes histórico-sociais, ao passo que nos tratamentos singulares que tendem a determinar um setor concreto da arte ele leva em conta, com muita penetração, estas componentes; que se recorde, por exemplo, a dedução do épico e do dramático a partir do modo de comportamento do rapsodo e do mimo.

Para esclarecer o nosso problema, tivemos de delinear brevemente os princípios fundamentais comuns à filosofia da natureza e à estética de Goethe, a fim de que se tornasse imediatamente evidente porque, e de que modo, ele é o primeiro a ver na particularidade a categoria estrutural da esfera estética. Compreende-se que, dado o modo de trabalhar que lhe é próprio,

jamais tenha ele elaborado sistematicamente este pensamento; contudo, as suas formulações centrais fornecem a este respeito um quadro inequivocamente claro da sua concepção. Principiemos com a conhecida contraposição do seu método criador àquele de Schiller:

Existe uma grande diferença no fato de o poeta buscar o particular para o universal ou ver no particular o universal. No primeiro caso, nasce a alegoria, onde o particular só tem valor enquanto exemplo do universal; no segundo, está propriamente a natureza da poesia, isto é, no expressar um particular sem pensar no universal ou sem se referir a ele. Quem concebe este particular de um modo vivo expressa ao mesmo tempo, ou logo em seguida, mesmo sem o perceber, também o universal<sup>200</sup>.

Goethe defende aqui os princípios decisivos da arte bem realizada contra um gênio problemático como Schiller; em outra passagem, encontramos expresso o mesmo pensamento, de um modo absolutamente não polêmico, mas sim como necessária consequência da dialética goethiana:

A qualidade fundamental da unidade viva: separar-se, unificar-se, fundir-se no universal, persistir no particular, transformar-se, especificar-se e – do mesmo modo como o que é vivo pode mostrar-se em mil condições – aparecer e desaparecer, solidificar-se e fundir-se, enrijecer-se e liquefazer-se, ampliar-se e contrair-se. Já que todos estes efeitos ocorrem simultaneamente, no mesmo momento, assim também cada coisa pode ocorrer ao mesmo tempo. Surgir e morrer, criar e anular, nascimento e morte, alegria e dor, tudo se mistura no mesmo sentido e na mesma medida; por isso, mesmo o acontecimento mais particular se apresenta sempre como uma imagem e um símbolo do mais universal<sup>201</sup>.

Tão somente sobre esta base, Goethe pode expressar claramente a relação da particularidade para com a universalidade: “O universal e o particular coincidem; o particular é o universal que aparece em condições diversas”<sup>202</sup>. Ou com formulação um pouco diferente: “O particular é eternamente submetido ao universal; o universal deve eternamente adaptar-se ao particular”<sup>203</sup>.

Ainda que estas afirmações expressem, inequivocamente, os princípios fundamentais da estética de Goethe, é todavia necessário completá-las em outros aspectos a fim de que possamos verdadeiramente atingir o terreno inexplorado da teoria do reflexo

---

<sup>200</sup> Goethe, *Maximen und Reflexionen*, ed. *op. cit.*, vol. 38, pág. 261.

<sup>201</sup> Goethe, *Maximen und Reflexionen*, ed. *op. cit.*, vol. 39, pág. 71.

<sup>202</sup> *Ibidem*.

<sup>203</sup> Goethe, *Maximen und Reflexionen*, ed. *op. cit.*, vol. 4, pág. 209.



estético. A nova concepção do lugar central ocupado pela particularidade no sistema categorial da estética está estreitissimamente ligada, em Goethe, à sua teoria da prioridade subjetivamente. Do ponto de vista da objetividade, Goethe expressou repetidamente a sua opinião. Limite-me a citar apenas esta significativa passagem:

Jamais se repetirá isso suficientemente: o poeta, como artista figurativo, deve se preocupar sobretudo em saber se o assunto de que vai tratar permite-lhe desenvolver uma obra multiforme, completa, suficiente. Se se negligencia isto, todo outro esforço é completamente inútil: o metro e a rima, o peneiramento e a cinzelada são completamente inúteis; e, embora uma execução magistral possa fascinar por alguns momentos o público inteligente, ele sentirá imediatamente a falta de espírito que se manifesta em tudo o que é falso<sup>204</sup>.

Todas as investigações de Goethe sobre a subjetividade da arte, sobre o modo realmente fecundo de refletir esteticamente a realidade (mesmo se este ponto de vista não é expressamente formulado), são determinadas por esta sua concepção.

É sabido o entusiasmo e a emoção com que Goethe reagiu à crítica de Heinroth, que lhe atribuía um “pensamento objetivo”<sup>205</sup>. Goethe completa esta exigência para o próprio sujeito teórico e estético com a da “exata fantasia sensível”<sup>206</sup>; e, em suas argumentações, rechaça qualquer hierarquia idealista e artificiosa entre as chamadas faculdades cognoscitivas superiores e inferiores. Aqui se faz sentir energicamente o materialismo espontâneo de Goethe, em antítese aos seus contemporâneos, seguidores do idealismo filosófico. Estes, inclusive Hegel, retomam acriticamente das tradições idealistas tal hierarquia das faculdades cognoscitivas superiores e inferiores, fazendo-as atuar respectivamente na ciência e na arte; de tal modo a arte é necessariamente incluída em qualquer sistema como sendo um conhecimento imperfeito. (Em Hegel, por exemplo, a arte aparece como esfera da intuição, acentuando-se claramente a superioridade sobre ela da representação e do conceito, esferas da religião e da filosofia.) Para Goethe, ao contrário, na vida, na ciência e na arte o homem inteiro se engaja do mesmo modo, com todas as suas capacidades

---

<sup>204</sup> Goethe, *Naturphilosophie* (Filosofia da natureza), ed. *op. cit.*, vol. 38, pág. 117.

<sup>205</sup> Goethe, *Bedeutende Fördenis durch ein einziges geistreiches Wort*, ed. *op. cit.*, vol. 39, págs. 48 ss.

<sup>206</sup> Goethe, *Über Stiedenroths Psychologie*, ed. *op. cit.*, vol. 39, pág. 374.

espirituais, e é o sujeito necessário para a recepção e reprodução da realidade objetiva.

Esta concepção materialista do sujeito está estreitamente ligada à concepção goethiana da prioridade do conteúdo na arte. É muito significativo o fato de que ele, logo após, complete a afirmação que citamos sobre o pensamento objetivo com uma teoria da poesia objetiva. Aqui, Goethe sublinha particularmente três grandes motivos de sua práxis poética. Em primeiro lugar, “certos grandes motivos, lendas, algo que nos foi legado pela história mais antiga”; em segundo, a sua teoria e práxis da poesia de ocasião; em terceiro, o seu esforço constante para dominar poeticamente os problemas da Revolução Francesa. Três complexos que parecem absolutamente heterogêneos. Porém, se os considerarmos mais de perto, evidencia-se aquele traço comum formulado por Goethe, a saber, que em todos estes casos indicam-se grandes complexos de temas poéticos que, por um lado, têm um caráter delimitado até à individualidade sensível, e, por outro, e ao mesmo tempo, abraçam tendências fundamentais e decisivas na vida do poeta e de seu tempo, encarnando as suas determinações mais universais (e que, portanto, utilizando uma formulação lógica, são particularidades). No que diz respeito ao complexo que parece mais subjetivo e mais singular, a poesia de ocasião, Goethe afirma de maneira inequívoca:

Do que eu disse, pode-se explicar a minha tendência para as poesias de ocasião, às quais me impelia irresistivelmente todo particular de uma situação qualquer. Por isso, também em meus *Lieder* pode-se observar que cada um tem em sua base algo particular, e que dentro de um fruto mais ou menos notável existe sempre um miolo qualquer; por isso também, durante vários anos, não se cantou, e precisamente naqueles anos que tinham um caráter decisivo, já que eles impunham ao executante que este se transferisse de sua concepção genericamente indiferente a uma concepção e a um estado de espírito particulares e estranhos...<sup>207</sup>.

É interessante que Goethe, mais adiante, refira-se com desaprovação à maior popularidade das “estrofes de conteúdo nostálgico”, que são produtos poéticos que se desvanecem no genérico e, ao mesmo tempo, no puramente subjetivo, em contraste com a cristalina objetividade e particularidade das suas poesias de ocasião.

Esta posição de Goethe assume uma evidência ainda mais plástica nas considerações que fecham este escrito. Ele fala do

---

<sup>207</sup> Goethe, *Bedeutende Fördenis*, etc., ed. *op. cit.*, vol. 39, pág. 50.

princípio da “dedução”, e – outro fato característico – fala de tanto para o trabalho científico quanto para o trabalho artístico:

Não descanso enquanto não encontro um aspecto importante, do qual se possa deduzir muito, ou antes, que implique muito em si mesmo e me dê muito espontaneamente, já que, no esforçar-me e no receber, procedo com cautela e fidelidade<sup>208</sup>.

Trata-se aqui de algo mais do que uma técnica pessoal de trabalho. Goethe descreve o processo pelo qual o autêntico artista capta o centro estético da representação na obra projetada: o particular que está em condições de agrupar sem esforço, em torno de si, todos os momentos necessários da singularidade e da universalidade que estão contidos no tema, de colocá-los em ligação orgânica consigo mesmo e reciprocamente. O objeto fecundo do qual Goethe sempre fala é, precisamente, mais universal do que a ocasião que provoca imediatamente a produção, do que a experiência singular; não é, todavia, o conteúdo ideal captado em sua universalidade espiritual, mas sim, precisamente, o particular no qual ambos os extremos se unem, e do qual – se concebido com exatidão – podem ser “deduzidos” todos os elementos singulares (detalhes), bem como todos os elementos universais do conteúdo ideal, no sentido de Goethe por nós citado.

Pela crítica epistolar feita por Goethe ao *Kranichen des Ibykus* de Schiller, pode-se talvez observar do modo mais claro quais são as importantíssimas consequências que podem derivar deste ponto de vista. Goethe parte do simples fato natural de que os grous são pássaros que caminham. “Deduzindo” desta particularidade todas as consequências artísticas, ele dá a Schiller uma direção para a solução de sua composição, na qual tudo o que é obtido artificialmente (o mero acaso singular no aparecimento dos próprios grous, o caráter abstratamente universal da ligação entre o acaso bruto e a lógica moral) se exclui por si mesmo, e casualidade e necessidade se ligam sem esforço, em justas proporções, no fenômeno natural agora organicamente ligado ao problema moral. Em sua resposta a Goethe, Schiller admite ter negligenciado, por ignorância dos fatos naturais, o uso “que se pode fazer deste fenômeno natural. Buscarei dar a estes grous, que são inclusive os protagonistas do destino, mais espaço e mais importância”<sup>209</sup>. A correspondência Schiller-Goethe mostra muitos exemplos de

---

<sup>208</sup> *Ibidem*, págs. 51 ss.

<sup>209</sup> Goethe a Schiller, 22/23 de agosto de 1797, e Schiller a Goethe, 30 de agosto de 1797.

aplicação deste método, ainda que quase nunca se utilizasse conscientemente o termo “particularidade”. (Não está excluída a possibilidade de que, do ponto de vista terminológico, Hegel – e eventualmente Schelling – tenham influenciado Goethe neste ponto, se bem que ele tenha, sob este aspecto, ido muito além em substância e extraído as consequências estéticas com muito mais energia do que estes filósofos.)

De qualquer modo, no velho Goethe, encontramos já o uso desta categoria de um modo preciso e consequente. A particularidade como forma própria da poesia é o conteúdo de uma carta a Zelter, e Goethe sublinha – a este respeito – o contraste com o singular com a mesma decisão com a qual se referia, no já citado confronto entre a sua produção pessoal e a de Schiller, à justa relação dialeticamente contraditória com o universal. As argumentações contidas na carta a Zelter fazem parte do grande complexo que é sua luta contra a arte e a estética românticas. Goethe escreve:

Por isso é que uma dezena de jovens talentos poéticos me conduz ao desespero: porque eles, não obstante os extraordinários dons pessoais, dificilmente poderão fazer algo que possa me alegrar. Werner, Oehlenschläger, Arnim, Brentano e outros trabalham e escrevem continuamente. Mas tudo é inteiramente privado de forma e de caráter. Nenhum quer compreender que a suprema e única operação da natureza e da arte consiste em dar forma, e que na forma a operação suprema foi e continua a ser a especificação, pela qual tudo se torna algo particular, significativo. Não é arte deixar os talentos pessoais orientarem-se segundos os humores, segundo o arbítrio do indivíduo<sup>210</sup>.

Também num colóquio com Eckermann, a particularidade é sublinhada como o elemento vital da literatura, bem como, ao mesmo tempo, diferenciada nitidamente do que é puramente singular, sendo sublinhada a justa relação com a universalidade: “Sei muito bem”, disse Goethe,

Que é difícil: mas compreender e representar o particular é o específico da arte. E, ademais, enquanto nos limitarmos ao universal, todos podem nos imitar, mas ninguém pode imitar o nosso particular. Por quê? Porque os outros não o viveram. Tampouco se deve temer que o particular não encontre eco nos demais. Todo caráter, por mais específico que seja, todo objeto de representação possível, da pedra ao homem, contém a universalidade; e isto porque tudo se repete, nada havendo no mundo que só tenha existido uma

---

<sup>210</sup> Goethe a Zelter, 30 de outubro de 1808.

vez<sup>211</sup>.

Riemer conservou, inclusive, uma afirmação de Goethe na qual a refutação da singularidade assume um caráter decisivamente teórico; quem conhece a concepção goethiana da relação entre o indivíduo e a espécie não encontra nada surpreendente nesta rígida formulação, especialmente se se leva em conta o fato de que as individualidades figuradas pela sua poesia de uma maneira esteticamente adequada à sua concepção do mundo representam o particular, o tipo, e não o singular. Afirma-se no livro de Riemer:

“Não existem indivíduos. Todos os indivíduos são também espécies, isto é, este ou aquele indivíduo escolhido ao acaso é o representante de toda uma espécie. A natureza não cria um singular único. Ela é um *único*, ela é una, mas o *singular* está frequentemente presente em quantidade inumerável<sup>212</sup>.”

As muitas formulações das *Máximas em Prosa* são iluminadas por estas passagens, de modo que perdem o seu aspecto paradoxalmente aforismático e se inserem organicamente na conexão por nós delineada. Assim se diz: “O que é o universal? O caso singular. O que é o particular? Milhões de casos”<sup>213</sup>. Bem como, no que diz respeito à figuração real (símbolo, em antítese com alegoria, tem sempre este significado em Goethe): “Um verdadeiro simbolismo existe quando o particular representa o universal não como sonho ou sombra, mas como revelação vitalmente instantânea do imperscrutável”<sup>214</sup>. Ou ainda, a respeito do processo criador do gênio: “O gênio exerce uma espécie de iniquidade, primeiro no universal, e, depois da experiência, no particular”<sup>215</sup>. Naturalmente, esta concepção poderia ser encontrada em muitas argumentações estéticas de Goethe, mesmo quando ele não emprega esta terminologia. Mas é óbvio, acreditamos, depois de tudo o que foi dito, que Goethe – no famoso artigo “*Simple Imitação da Natureza, Maneira, Estilo*” – entende por estilo precisamente o particular no sentido por nós utilizado. Precisamente por isto, ele marcou época na teoria da arte: concretizou o processo artístico da generalização, sem porém fixá-lo no equívoco extremo da universalidade, como sempre

---

<sup>211</sup> Eckermann, *Gespräche mit Goethe* (Conversações com G.), 29 de outubro de 1823.

<sup>212</sup> Riemer, *Mitteilungen über Goethe* (Relatos sobre G.), Leipzig, 1921, pág. 261.

<sup>213</sup> Goethe, *Maximen und Reflexionen*, ed. *op. cit.*, vol. 39, pág. 69.

<sup>214</sup> Goethe, *Maximen und Reflexionen*, ed. *op. cit.*, vol. 38, pág. 266.

<sup>215</sup> Goethe, *Maximen und Reflexionen*, ed. *op. cit.*, vol. 4, pág. 241.

ocorrera desde Aristóteles até Lessing.

Naturalmente, isto não quer dizer que a estética marxista, ainda que tão somente na elaboração deste problema, seja apenas uma continuação direta da iniciativa goethiana. E não porque Goethe não fornecesse uma elaboração sistemática da categoria da particularidade na estética, mas “apenas” – o que certamente é muitíssimo – indicações esclarecedoras e fundamentais, antes a designação do lugar no qual o problema deve ser colocado e resolvido do que a própria solução; não só por isto, mas também – e sobretudo – por causa dos limites da dialética goethiana, sobre os quais nos referimos. *Mutatis mutandis*, temos aqui, em certo sentido, uma situação análoga às indicações, dadas por Hegel e igualmente geniais, sobre a função do particular na dialética do conhecimento. Por certo, as diferenças são pelo menos tão importantes quanto as semelhanças. Em primeiro lugar, Goethe é um materialista espontâneo; por isto, nele não está tudo “de cabeça para baixo”. Todavia, é um materialista espontâneo com uma forte inclinação para a dialética. Disto decorre, por um lado, que ele – considerada a linha fundamental da sua atividade estética – jamais perdeu de vista completamente o reflexo da realidade; dado que, todavia, por outro lado, também a sua tendência à dialética é apenas espontânea, ele critica de maneira justa, na maioria dos casos, as doutrinas adialéticas do reflexo, mas cai por vezes em posições inconciliáveis com a teoria do reflexo (basta recordar a sua crítica à estética de Diderot). Em segundo lugar, a sua dialética espontânea – como já dissemos – é limitada no que diz respeito ao momento decisivo do salto, à transformação da quantidade em qualidade. Quando este aspecto do seu pensamento – a “evolução pura”, sem saltos – apresenta-se em sua estética, há necessidade de uma revisão radical. Deve-se certamente observar que este limite da dialética goethiana apresenta-se com muito menor peso na estética do que na metodologia das ciências naturais. Mas surge também na estética: por isto, este rico e fecundo legado de Goethe não pode ser utilizado sem uma reelaboração crítica.

## V O PARTICULAR COMO CATEGORIA CENTRAL DA ESTÉTICA

A descoberta de Goethe sobre o papel da categoria da particularidade na estética não tem aparentemente muita importância: o movimento no qual o artista reflete a realidade objetiva culmina, fixa-se, recebe forma no particular, e não, como no conhecimento científico, de acordo com suas finalidades concretas, no universal ou no singular. O conhecimento ligado à prática cotidiana fixa-se em qualquer ponto, a depender de suas tarefas concretas e práticas. O conhecimento científico ou a criação artística (e a recepção estética da realidade, como na experiência do belo natural) diferenciam-se no curso do longo desenvolvimento da humanidade, tanto nos limites extremos como nas fases intermediárias. Sem este processo, jamais se teria concretizado a verdadeira especialização destes campos, a sua superioridade em face da práxis imediata da vida cotidiana, da qual ambos paulatinamente surgiram.

Na determinação das características peculiares destes campos de atividade humana, seriam necessariamente obtidos resultados equívocos se não se estabelecesse firmemente que – em todos os três casos – é refletida a mesma realidade objetiva, que, portanto, é a mesma não só como conteúdo mas também em suas formas, em suas categorias. Naturalmente, a longa especialização, realizada com sucesso, implica em que se aperfeiçoem órgãos receptivos que percebem coisas, formas, relações, etc. que não poderiam ser

obtidas pela práxis imediata da vida cotidiana. Não pensamos aqui tão somente em toda a técnica dos instrumentos surgidos com o desenvolvimento da produção econômica, da técnica e das ciências naturais, mas também no superior desenvolvimento dos órgãos receptivos naturais provocado pelas exigências cada vez mais diversificadas do trabalho e pelas fecundas relações recíprocas entre os estimulantes resultados oferecidos pela ciência e pela arte, pelo trabalho e pela prática cotidiana. A diferenciação produzida pelo desenvolvimento histórico-social, portanto, não isola entre si as atitudes singulares. Pelo contrário: quanto maior for a especialização, tanto maiores podem ser – se a estrutura social não intervier como fator de distúrbio, como é o caso da divisão capitalista do trabalho – suas fecundas relações recíprocas, os estímulos que exercem umas sobre as outras.

A ruptura do materialismo com a filosofia idealista revela-se precisamente nisto: em estabelecer firmemente a prioridade da realidade objetiva comum. O idealismo subjetivo, a partir da chamada aprioridade desta ou daquela atitude em face da realidade, cria “mundos” especialíssimos, isolados um do outro; esta criação aparece, com particular evidência, em Simmel. A concepção dialética no interior do materialismo, portanto, insiste, por um lado, nesta unidade conteúdoística e formal do mundo refletido, enquanto, por outro lado, sublinha o caráter não mecânico e não fotográfico do reflexo, isto é, a atividade que se impõe ao sujeito (sob a forma de questões e problemas socialmente condicionados, colocados pelo desenvolvimento das forças produtivas e modificados pelas transformações das relações de produção) quando este constrói concretamente o mundo do reflexo.

Tão somente neste quadro pode ser corretamente entendido o caráter peculiar do reflexo estético. No interior da comunidade de conteúdo e forma, são também comuns, como vimos, as categorias de singularidade, particularidade e universalidade. E não apenas em sua homogeneidade, em sua sucessão em série, mas também – para dizê-lo em forma bastante geral – no fato de que estas categorias estão entre si, objetivamente, numa constante relação dialética, convertendo-se constantemente uma na outra; e no fato de que, objetivamente, o movimento ininterrupto no processo do reflexo da realidade conduz de um extremo a outro. No interior deste último movimento é que consegue se expressar o caráter peculiar do reflexo estético. De fato, enquanto no conhecimento teórico este movimento de dupla direção vai realmente de um extremo a outro, tendo o termo intermediário, a particularidade, uma função



mediadora em ambos os casos, no reflexo estético o termo intermediário torna-se literalmente o ponto do meio, o ponto de recolhimento para o qual os movimentos convergem. Neste caso, portanto, existe um movimento da particularidade à universalidade (e vice-versa), bem como da particularidade à singularidade (e ainda vice-versa), e em ambos os casos o movimento para a particularidade é o conclusivo. Tal como o gnosiológico, o reflexo estético quer compreender, descobrir e reproduzir, com seus meios específicos, a totalidade da realidade em sua explicitada riqueza de conteúdos e formas. Modificando decisivamente, do modo acima indicado, o processo subjetivo, provoca modificações qualitativas na imagem reflexa do mundo. A particularidade é fixada de tal modo que não mais pode ser superada: sobre ela se funda o mundo formal das obras de arte. O processo pelo qual as categorias se resolvem e se transformam uma na outra sofre uma alteração: tanto a singularidade quanto a universalidade aparecem sempre superadas na particularidade.

Neste ponto, porém, deve-se sublinhar uma limitação no que diz respeito à unitariedade de todos os modos do reflexo: a tendência por nós esclarecida na análise do conhecimento, pela qual o processo amplia cada vez mais os limites da universalidade e da singularidade, opera também no reflexo estético. Seria impossível uma história das artes se, com as modificações da vida, não se ampliassem ulteriormente também na arte os limites do mundo conhecido e os instrumentos de sua cognoscibilidade. Mas enquanto no reflexo gnosiológico ocorre um desenvolvimento contínuo, que pode prosseguir sempre, a superação da universalidade e da singularidade na particularidade (em última instância: sem reciprocidade, ainda que no processo preparatório da criação esta reciprocidade seja evidentemente possível e necessária) fixa, em cada oportunidade, um grau do desenvolvimento da humanidade para a consciência humana. Um desenvolvimento superior, naturalmente, é em si possível e necessário. Mas uma criação realmente artística, a particularidade de uma etapa do desenvolvimento otimamente elaborada e conformada, conserva a sua validade *artística* mesmo que todos os seus elementos estruturais, em seus aspectos formais e na técnica artística, já tenham há muito tempo sido superados no curso da evolução. O processo da aproximação tem aqui uma acentuação específica: a etapa superior não continua diretamente a precedente, como ocorre normalmente na ciência, mas em certo sentido – utilizando todas as experiências acumuladas nas obras, nos

procedimentos criadores – recomeça sempre do início. A reação filosófica se vale desta peculiaridade do reflexo estético para mistificar a arte num sentido irracionalista. Nossas considerações demonstram que qualquer peculiaridade específica da produção e da existência da arte pode ser deduzida de um modo inteiramente racional – mas dialeticamente racional – do processo do reflexo.

No que diz respeito à superação dos dois extremos da universalidade e da singularidade na particularidade, a teoria do reflexo – corretamente entendida – demonstra mais uma vez como são radicalmente falsas todas as teorias irracionalistas, ou antirracionalistas, da arte. Esta superação jamais significa desaparecimento, mas trata-se sempre também de uma conservação. Isto deve ser particularmente sublinhado, sobretudo com relação ao papel que desempenha a universalidade no reflexo estético. Toda obra de valor discute intensamente a totalidade dos grandes problemas de sua época: tão somente nos períodos de decadência estas questões são evitadas, o que se manifesta, nas obras, em parte como carência de real universalidade, em parte como enunciação nua de universalidades não superadas artisticamente (falsas e distorcidas como conteúdo).

Não há dúvida – e isto nos afasta do quadro de nossas atuais considerações – de que esta superação da universalidade na particularidade artística apresenta-se, de acordo com o período, com o gênero ou com a individualidade do artista, sob variadíssimas formas. Ela pode assumir, líricamente, a forma patética e subjetiva da experiência vivida, ou pode ser objetivada e completamente absorvida nas figuras e nas situações de um drama, etc. A única coisa segura é que a fonte mais profunda desta generalização artística, em última análise, é a generalização da própria vida, dos fenômenos concretos da vida. Naturalmente, em muitos artistas importantes, desempenha um grande papel a ajuda que eles recebem da filosofia ou da ciência. Mas tal ajuda só é verdadeiramente fecunda quando aparece não como teoria pronta e acabada, pronta para ser usada, mas como instrumento para compreender com maior profundidade, riqueza e amplitude os fenômenos da vida. Dobroliubov, a quem ninguém pode acusar de supervalorizar a autonomia da arte, afirma a respeito:

Os escritores geniais souberam captar na vida, condensando em ações, as verdades que os filósofos apenas pressentiam no plano teórico. Dignos representantes das mais altas aquisições da consciência humana em uma determinada época, eles observaram a partir deste cume a vida dos homens e da natureza... Ademais, em

geral, não ocorre que o escritor derive suas ideias do filósofo para inseri-las em suas obras. Tanto um quanto o outro operam com plena autonomia, tanto um quanto o outro têm o mesmo ponto de partida, a vida real; mas depois seguem caminhos diferentes<sup>216</sup>.

Isto significa que, no que toca ao conteúdo de ideias, a grande arte pode muito bem alcançar o nível mais elevado, orientado decisivamente para o futuro, sem nada perder de sua peculiaridade e autonomia artística.

A relação entre a particularidade e a singularidade é um processo eterno de superação, com acentuação ainda mais forte, num determinado sentido, do momento da conservação. Engels levanta este problema, em sua crítica epistolar a Minna Kautsky: “cada um desses caracteres é um tipo, mas ao mesmo tempo um indivíduo determinado, um ‘este’, como diz o velho Hegel, e assim é que deve ser”<sup>217</sup>. A necessidade desta exigência – de que a singularidade seja conservada, ao ser superada, no particular – já está contida no que dissemos acima: se um fenômeno qualquer deve, enquanto fenômeno, expressar a essência que está em sua base, isto só é possível se se conservar a singularidade. Todavia, parece-nos indispensável esclarecer melhor o caráter superado desta singularidade. De fato, é indubitável que tanto os traços constantemente mutáveis da singularidade quanto os permanentes se equivalem, por um lado, em sua imediaticidade, enquanto, por outro, comportam-se de maneira extraordinariamente diversa em face das mediações que lhes servem de base, através das quais toda singularidade se encontra em relação com a particularidade e com a universalidade. Portanto, se o singular deve encontrar expressão em sua verdade, estas mediações – frequentemente muito ramificadas – devem ter o papel que merecem, devem ter valor de acordo com o seu peso interno. Mas este deslocamento estrutural no interior da singularidade significa ao mesmo tempo a sua superação, a sua elevação ao particular (determinado, típico). Quanto maior for o conhecimento que o artista tiver dos homens e do mundo, quanto mais numerosas forem as mediações que descobrir e (se necessário) acompanhar até a extrema universalidade, tanto mais acentuada será esta superação. Quanto

---

<sup>216</sup> Dobroliubov, *Ausgewähltephilosophische Schriften* (Escritos filosóficos escolhidos), Moscou, 1949, págs. 617-618.

<sup>217</sup> Engels a Minna Kautsky, 26-11-1885, in Mikhail Lifschitz, *Marx und Engels über Literatur und Kunst* (Marx e Engels sobre Literatura e Arte), Berlim, 1948, pág. 102.

maior for a sua força criadora, tanto mais sensivelmente retransformará as mediações descobertas numa nova imediatividade, concentrando-as organicamente nela: ele formará um particular partindo do singular.

Também aqui o desenvolvimento da arte mostra como a justa dialética requerida nestes nexos se afirma, historicamente, sob formas bastante diversas. Já Aristóteles estabelece um desenvolvimento dos poemas iâmbicos à comédia, que se manifesta no fato de que o objeto da sátira não mais são homens singulares, mas qualidades típicas. Este conceito da particularidade – sob a terminologia aristotélica da “denominação”, das individualidades do mito, da lenda, da história, etc. – ocupa ainda um lugar importante na *Dramaturgia de Hamburgo*. Naturalmente, do ponto de vista estético, a nomenclatura não tem nenhuma importância: a representação satírica de um determinado indivíduo, com todos os traços de sua singularidade, é perfeitamente possível, mas só quando ocorre a abolição de sua singularidade no particular (típico); a nomenclatura típica, por si mesma, de modo algum garante uma real superação na particularidade. Também aqui é decisivo o movimento no conteúdo do singular, isto é, se as determinações que, através de recíprocas relações objetivas, ligam-no ao mundo, à sociedade, são retomadas na nova particularidade, são nela superadas conservando este caráter de mediação. Mais uma vez são as épocas de decadência aquelas nas quais esta mais rica determinação da individualidade se perde. Teoria e práxis da decadência sublinham sempre a singularidade, que se torna um fetiche enquanto unicidade, irrepetibilidade, indissolubilidade, etc. Na realidade, trata-se do fato de que os órgãos do reflexo da realidade permanecem privados, segundo a expressão de Gorki, de seu “amalgama social” e, por isso, acentuam excessivamente a singularidade puramente imediata, razão pela qual estes artistas perderam a capacidade de superá-la e de atingir a verdadeira concreticidade.

Guy de Maupassant relata, de um modo muito interessante, como foi educado por Flaubert para o trabalho de escritor. Entre outras coisas, dizia-lhe o mestre:

Trata-se de observar o que se quer expressar durante muito tempo e com bastante atenção a fim de descobrir um aspecto que não tenha sido nem visto nem formulado por ninguém... Para descrever uma chama e uma árvore numa planície, permanecemos em face desta chama e desta árvore até que elas não nos pareçam mais com nenhuma outra árvore e com nenhuma outra chama... É preciso

mostrar, com uma só palavra, em que um cavalo numa carruagem não se assemelha aos outros cinquenta que o seguem e o precedem<sup>218</sup>.

Estas considerações são interessantes de um duplo ponto de vista. Em primeiro lugar, demonstram que, mesmo em escritores importantes e especulativos, a teoria frequentemente se mantém muito atrasada com relação à prática. Se Flaubert tivesse escrito realmente assim, se Maupassant só tivesse aprendido isso com ele, teriam sido dois naturalistas há muito esquecidos. Mas tais considerações são interessantes, em segundo lugar, porque demonstram a que beco sem saída é conduzida a estética quando a singularidade é excessivamente acentuada. É claro que Flaubert exige à originalidade do escritor precisamente colocar sob a lente, isoladamente, a singularidade imediata. Suas ligações, a ação recíproca com o mundo circundante (natureza e sociedade), desaparecem a fim de se encontrar o que é especificamente distintivo na singularidade isolada. Por um lado, isto é um trabalho de Sísifo, pois uma vez atingido o escopo pretendido, seria destruído qualquer interesse artístico. Uma árvore ou um cavalo de carruagem (bem como um homem) adquirem interesse tão somente em sua ação recíproca com o ambiente. Mas, por outro lado, na literatura, o trabalho artístico se supera por si mesmo; Hegel tem toda razão em dizer que a mais simples palavra já contém em si uma generalização com relação ao objeto singular: na pior das hipóteses, ela o subordina a uma representação, estabelece relações, etc. O enérgico impulso de Flaubert na direção da singularidade demonstra, portanto, contraditando suas intenções, que a arte não pode certamente desprezar a singularidade, que ela deve lutar sem tréguas para afirmar tal singularidade, mas que só pode realmente considerá-la algo artístico, que lhe é próprio, quando ela é superada no particular.

No que diz respeito à própria particularidade, devemos recordar o que dissemos anteriormente: que os dois extremos (universalidade e singularidade) são pontos cada vez mais impulsionados para o exterior, mas que num dado momento são, apesar de tudo, pontos, ao passo que o particular como termo médio é antes um traço intermediário, uma extensão, um campo. Tal fato sofre uma transformação radical no reflexo estético, onde o termo médio se fixa como ponto central dos movimentos. Com

---

<sup>218</sup> Guy de Maupassant, *Études sur le roman*, in *Oeuvres complètes*, Paris, 1935, t. X, págs. 281-282.

isso, porém, parece surgir uma dificuldade insolúvel para a teoria do reflexo estético: a de determinar com exatidão a posição deste ponto central. Esta tarefa parece *a priori* impossível, se pensamos na estrutura do reflexo teórico, já que toda escolha – considerada do ponto de vista do reflexo estético em geral – revela-se necessariamente arbitrária; não é concebível um critério universalmente válido, que permita uma decisão.

Esta dificuldade devia ser energeticamente sublinhada a fim de que se manifestasse claramente a separação entre reflexo teórico e reflexo estético. Na realidade, inexistente um critério teórico; o artístico abarca (considerado abstratamente) toda a extensão do particular; o ponto central pode ser fixado onde se queira, no interior desta extensão. Poderá parecer que, deste modo, a dificuldade seja apenas elidida, ou mesmo impelida para o plano do irracional e do arbitrário, mas de nenhum modo resolvida satisfatoriamente. E, na realidade, no âmbito das nossas presentes considerações, que não pretendem ser mais do que uma análise em certa medida gnosiológica do reflexo estético, é impossível encontrar um critério concreto. Com isso, não pretendemos apelar nem para uma irracionalidade nem para um arbítrio; a necessidade desta determinação puramente abstrata, unida no concreto a uma completa abstenção do juízo, por enquanto, demonstrará em seguida toda sua razão de ser e toda sua fecundidade para a estética.

Já nos referimos ao fato de que somente através da doutrina dialética do reflexo pode ser fundamentada a objetividade do reflexo estético da realidade, sem que se institua uma relação de subordinação em face do reflexo teórico e, portanto, sem que se faça da arte um saber imperfeito, um estágio preparatório do conhecimento. A aparente dificuldade agora surgida, a dificuldade de dever supor um ponto central no particular para o movimento do reflexo da realidade sem poder determinar tal ponto, é a motivação gnosiológica para a multiplicidade do mundo exteriormente representável, para a pluralidade das artes, dos gêneros, dos estilos, etc. Mas, em estética, a teoria do conhecimento deve se resignar a negar sua própria competência para encontrar aqui um critério concreto para cada ocorrência. Por outro lado, com isso, ela estabelece que, sendo geralmente colocada a relatividade do particular, em relação tanto com o universal quanto com o singular, esta relatividade em si pode se revelar em todo ponto; isto é, o campo da particularidade colocado acima ou abaixo do ponto central escolhido pode

incontestavelmente se converter, visto daquele ponto, respectivamente no universal ou no singular, ou, melhor dizendo, constituir a passagem para a universalidade ou para a singularidade.

Seria mais que superficial querer descobrir aqui possibilidades puramente formais de combinação. Se bem que, por necessidade, tratemos aqui da questão abstratamente, isto é, no quadro da teoria do conhecimento, deve estar claro que o seu real conteúdo é a posição da obra de arte em face da realidade, o modo, a amplitude, a profundidade com que uma obra de arte mostra uma realidade *sui generis*. Precisamente aqueles que consideram as obras de arte não formalisticamente, mas do ponto de vista da vida, devem compreender que exatamente aqui, na escolha do ponto central no campo de particularidade, decidem-se as mais importantes questões tanto do conteúdo ideal quanto da forma real. O fato de que princípios estéticos deste tipo não possam ser deduzidos diretamente do princípio mais geral, mais abstrato, da doutrina do reflexo é uma desvantagem tão somente do ponto de vista de um dogmatismo que pretenda prescrever regras estreitas, de tal natureza que possam ser deduzidas formalmente. Precisamente deste modo, e somente deste modo, pode ser teoricamente fundamentado o fato histórico da multiplicidade das artes ou, no interior das artes, dos estilos, etc.

No quadro das presentes considerações, não pretendemos naturalmente ordenar em sistema, nem mesmo esquematicamente, esta multiplicidade a que nos referimos. Esta é uma tarefa das partes mais concretas da estética, do sistema das artes, da análise estética dos estilos, etc. Aqui são possíveis apenas algumas indicações, a título de exemplo e de ilustração, a fim de esclarecer o contexto puramente teórico. Tomemos a diferença entre drama e épica (notadamente em suas formas romanescas modernas). É imediatamente evidente que o drama concebe muito mais universalmente, com relação à épica, suas figuras e suas situações; que os traços da singularidade aparecem nele em muito menor número, muito menos detalhadamente; todo detalhe individual tem no drama um acento simbólico-sintomático, que só pode e só deve ocorrer na épica em medida muito menor. E é igualmente evidente que não se trata aqui, de nenhum modo, de “defeitos” de um destes gêneros. (Naturalmente, foram mais uma vez os dogmáticos os que defenderam este tipo de concepção. Mas, observando bem, vê-se que nestes casos formulavam-se pretensões naturalistas em face do drama ou pretensões formalistas em face da narrativa; que não ocorria um exame ou aprofundamento

estético da essência da dramática ou da épica, mas sim tendências ao enrijecimento ou à dissolução de suas formas específicas.) Em suma: isto significa que o drama tende geralmente a estabelecer mais perto da universalidade o ponto central da cristalização no particular, enquanto este ponto parece na épica ser impulsionado na direção da singularidade. Tal diferença pode igualmente ser estabelecida entre novela clássica e romance, na medida em que a primeira costuma concentrar sua imagem da realidade, à semelhança do drama, no sentido da maior universalização.

A diferenciação aqui indicada, naturalmente, é ainda extremamente abstrata. Ela indica quando muito uma direção tendencial do movimento no âmbito da particularidade, sem porém poder já oferecer um critério para identificar a posição do ponto central. E, na realidade, se compararmos o drama de Shakespeare com o de Racine, a tragédia grega com o moderno drama burguês, encontraremos igualmente – no interior da diferença geral nas direções do movimento estabelecida pela teoria dos gêneros – tendências divergentes: Racine impele muito mais do que Shakespeare o seu ponto de centralização para o universal, enquanto o drama burguês moderno o impulsiona energicamente para a singularidade. Mas, mesmo com esta constatação, ainda estamos limitados a uma generalização que está longe da concreticidade real das obras de arte. De fato, também as agora indicadas são apenas tendências (social e historicamente condicionadas); o mesmo escritor, no mesmo gênero, pode fixar diversamente em suas obras singulares o ponto central (agora não somente no âmbito de tendências históricas gerais, mas também no âmbito do seu modo individual de tratar um gênero); basta comparar, de Goethe, a *Efigênia* com a *Filha Natural*, para não citar contrastes estridentes como o *Götz von Berlichingen*.

Portanto, temos à nossa frente uma série: leis universais da estética em geral, leis concretamente particulares do gênero, diferenciação histórica no desenvolvimento dos gêneros, configuração individual das obras de arte singulares; apenas no último degrau pode ser concretamente determinado o ponto central. Mas, com isso, não se estabelece nenhum relativismo individualista. De fato, a série que colocamos, de modo algum completa e que só enuncia as etapas principalíssimas, é realmente uma série, indicando as determinações que agem com cada vez maior precisão e concreticidade, determinações que só podem encontrar seu termo real na obra de arte individual, se é que a estética não deve degenerar em um pseudossistema de prescrições



abstratas e de regras mecânicas. Mas é uma série real também no sentido de que nela agem as mesmas dominantes, não para se realizarem em contraste com as mais abstratas que precedem, mas para se realizarem realmente ao se concretizarem na obra de arte individual.

Surge aqui um velho e difícil problema da estética: a contradição aparentemente insolúvel pela qual toda real obra de arte é algo único, incomparável, individual, e ao mesmo tempo só pode se tornar uma autêntica obra de arte se realizar a sua lei interna, que é um momento da lei estética universal. Se bem que o problema seja muito antigo, só em Kant teve ele a formulação que adquiriu importância para a posterior teoria burguesa da arte. Diz Kant:

Toda arte pressupõe regras sobre a base das quais uma produção, se quer ser chamada de artística, é representada inicialmente como possível; mas o conceito de belas-artes não permite derivar o julgamento sobre a beleza da produção de alguma regra que tenha um conceito como fundamento, o qual determine como a produção é possível. Assim, a arte do belo não pode por si mesma inventar a regra segundo a qual realizará sua produção. Mas, dado que sem regra anterior um produto não poderia ser artístico, é preciso que a natureza dê a regra da arte no próprio sujeito (mediante a disposição de suas faculdades), ou seja, as belas-artes não poderiam ser senão o produto do gênio<sup>219</sup>.

É preciso distinguir, na formulação de Kant, por um lado, o que é justificado, e, por outro, a tendência irracionalista que surge, também aqui, por causa de sua oscilação entre pensamento metafísico e pensamento dialético. O irracionalismo está contido em sua teoria, já por nós conhecida, segundo a qual os julgamentos sobre a beleza permanecem fora do mundo do conceito. Afirmando, portanto, que a natureza fornece as “regras da arte”, o que é apenas uma consequência da concepção da arte como produto do gênio, ele resolve a questão – insolúvel no plano metafísico – com uma falsa resposta colorida de irracionalismo. A estética burguesa moderna nunca foi além disso: que se pense em Croce ou em Simmel.

Não obstante tudo isso, a formulação kantiana, no que diz respeito à relação entre leis estéticas e obra de arte singular, encerra um problema real. É verdade que Kant afasta a possibilidade de dar uma solução racional também porque define as leis estéticas como “regras”: nesta definição, expressa-se não apenas o seu

---

<sup>219</sup> Kant, *Kritik der Urteilskraft (Crítica do Juízo)*, § 46.

pensamento metafísico, mas também um certo preconceito que dominava a teoria da arte nas doutrinas cortesãs-feudais dos séculos XVII e XVIII. O problema da realização das leis estéticas por parte das obras de arte permanece, todavia, como um problema real, dado que a esta realização (se ela verdadeiramente ocorre) só se pode chegar quando a lei, em sua realização, é recriada, ampliada, concretizada; uma simples “aplicação” de leis estéticas à arte significaria destruir a essência estética das obras. Só poderemos falar desta questão em outros contextos, em um grau mais concreto de nossos conhecimentos estéticos. Todavia, o caminho agora indicado aponta a passagem metodológica para a solução. É válido também aqui – contra todo irracionalismo, que contrapõe sempre imediatamente uma lei abstrata à “unicidade” do individual – o julgamento expresso por Marx, precisamente a respeito do conhecimento do desenvolvimento artístico: “A dificuldade está apenas na formulação geral destas contradições. Tão logo são especificadas, já estão explicadas.”<sup>220</sup> A expressão “especificar” tem aqui muita importância, precisamente enquanto oposta à universalidade (generalidade). Ela indica que a concretização a que nos referimos não pode ir do abstrato universal (regra) ao puro e – conseqüentemente – indeterminável singular (gênio), e que, pelo contrário, devemos nos colocar como objetivo a constante concretização da particularidade, obtida com o máximo possível de mediações concretas. O materialismo histórico proporciona um tal método inclusive para a consideração teórico-estética, sobre cuja base, com a aplicação do seu método, estes problemas podem e devem ser tratados.

Porquanto possam à primeira vista parecer complicados, estes problemas têm em sua base uma abstração simplificadora, que deve ser igualmente concretizada se quisermos entender corretamente a importância da particularidade como categoria central, “como categoria de setor”, por assim dizer, da estética. Para entender a diferença decisiva entre reflexo científico e reflexo estético, tivemos de sublinhar que o particular, que figurava no primeiro como “campo” de mediações, deve tornar-se no segundo o ponto central organizador. Esta contraposição esclarece efetivamente a diferença fundamental, mesmo em sua primeira formulação meramente abstrata. Para a estética, porém, ela é uma abstração provisória, uma ponte para a verdadeira compreensão e,

---

<sup>220</sup> Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (Fundamentos da Crítica da Economia Política), *op. cit.*, pág. 30.

portanto, uma abstração preparatória para entender corretamente a particularidade como ponto central organizador. Melhor dizendo, não se trata tanto de um ponto central em sentido estrito, mas antes do ponto central de um campo de movimento. Isso não modifica a substância do que dissemos anteriormente, dado que, como então, continua firmemente estabelecido que a configuração de uma obra individual depende da posição escolhida para este ponto central com relação à universalidade e à singularidade. A modificação concretizadora agora introduzida consiste apenas nisto: que a escolha deste centro, que determina a peculiaridade artística, implica ao mesmo tempo em um movimento em torno deste centro na esfera do particular. Esta afirmação expressa, ademais, um fato estético universalmente notório e reconhecido, isto é, o fato de que o estilo, o tom, a atmosfera de uma obra artística podem permanecer perfeitamente unitários mesmo se – no quadro desta unidade – dominarem grandes altos e baixos, mesmo se determinados momentos da obra se aproximarem mais do que outros da universalidade ou da singularidade, mas sempre na condição de que estes movimentos ocorram no interior da mesma esfera da particularidade e que todos mantenham entre si estreita relação ideal e formal.

Para evitar fáceis mal-entendidos, convém sublinhar que ao afirmarmos isso não pretendemos de modo algum caracterizar exaustivamente o sistema de movimentos no interior de uma obra de arte. Pelo contrário. Falamos aqui tão somente dos movimentos *no interior* da particularidade, e precisamente dos movimentos na direção da universalidade e na direção da singularidade. O importantíssimo movimento das paixões, em uma obra poética, por exemplo, seus altos e baixos frequentemente tumultuosos, permanecem fora das nossas presentes considerações, do mesmo modo como permanece fora a tensão do movimento (estritamente ligada às paixões) em Michelangelo. Tais movimentos podem, sem dúvida, ocorrer no mesmo nível de particularidade, mas não por certo necessariamente.

Não é preciso ir muito longe para encontrar na práxis artística a confirmação destas considerações abstratas. Mas seríamos superficiais se determinássemos a maior ou menor extensão do campo de movimento, ao qual nos referimos, dizendo simplesmente que uma maior proximidade do ponto central à universalidade traria como consequência um campo menor, e que uma menor proximidade, uma inclinação para a singularidade, trará como consequência um campo maior. Por certo, existem também

tais casos. Que se recorde apenas o contraste já assinalado entre Racine e Shakespeare. Mas Dante, que está incontestavelmente próximo da universalidade, abarcou no trabalho criador um dos mais extensos campos de movimento da literatura mundial, ao passo que uma grande parte dos romances realistas modernos – que, na maioria das vezes, buscam o seu ponto central na direção da singularidade e não na da universalidade – trabalham com um campo relativamente muito mais limitado. (Também aqui, naturalmente, existem exceções, como Balzac e Dickens). Chegaremos às mesmas conclusões se pensarmos, por um lado, em Ticiano ou em Brueghel, e, por outro, nos impressionistas. Também aqui, portanto, todo esquematismo é perigoso e inadmissível, não menos do que em nossas análises precedentes, onde o ponto central agora concretizado era ainda concebido – numa abstração preparatória – como meio organizador, como ponto. A aproximação substancial, concretizante e conceitual, à essência da arte é agora obtida na medida em que a organização artística de um “mundo” é concebida dinamicamente, como sistema de movimentos, como o sistema de suas tensões e de seus contrastes. O modo pelo qual os elementos e os momentos que se movimentam entram assim em relação recíproca depende também aqui, naturalmente, de condições histórico-sociais, de gênero e artístico-pessoais. A teoria do reflexo pode e deve, a fim de fugir de qualquer dogmatismo, estabelecer apenas a estrutura mais geral desta problemática.

Outrossim, se deve observar que cada uma destas extensões, destes campos de movimento, deve ser rigorosamente fundada sobre a unidade ideal e artística da obra de arte considerada. Em uma verdadeira obra de arte, um movimento para cima ou para baixo, por mais forte que seja, nada tem em comum com uma retórica abertamente voltada ao universal ou com uma queda no naturalismo. Se Dickens, por exemplo, em alguns dos seus romances caracteriza a “alta” sociedade através de generalizações satíricas e a “baixa” sociedade penetrando afetuosamente em pequenos detalhes da vida cotidiana, se em algumas grandes composições de Ticiano encontram-se singularidades que, consideradas isoladamente, apareceriam como detalhes de gênero, etc., trata-se nestes casos de amplitude, motivada pela visão das coisas, do mundo representado, cujas diferenças e contrastes são colocados em estreita relação recíproca ideal e artística, reforçando-se mutuamente através destes efeitos contrastantes, os quais, portanto, ampliam o conteúdo da unidade da obra, mas sem

jamais colocá-la em perigo, o que ocorreria se se superasse no universal ou no singular a sua particularidade específica.

Este campo pode ser mais ou menos extenso, como vimos, mas uma certa amplitude existe mesmo nas obras que se mantêm rigorosamente num único tom. Por isso dissemos que, ao falarmos de um ponto, mais acima, fazíamos uma abstração preparatória e introdutória. De fato, também neste caso as formas do reflexo constituem as máximas generalizações do conteúdo refletido. Mesmo se a particularidade tem, no sistema de categorias do reflexo estético, uma função diversa da que tem no sistema científico, conserva todavia o seu caráter específico, que determinamos ao tratar do reflexo científico da realidade, isto é, o de “campo” da mediação entre o universal e o singular. Sua importância e sua função sofreram uma modificação, de acordo com a peculiaridade do reflexo estético, mas sua posição essencial, sua estrutura, continuam as mesmas. Também aqui se manifesta, por um novo ângulo, o fato fundamental da teoria do reflexo, isto é, que a reprodução científica e estética da realidade é a reprodução da mesma realidade objetiva e que, por conseguinte, não obstante todas as necessárias modificações, as estruturas fundamentais devem de algum modo se corresponder entre si.

Neste conjunto de problemas, penetra também a certeza de que, por um lado, a realidade objetiva, independentemente da consciência, contém em si objetivamente todas as três categorias (singularidade, particularidade e universalidade) e que, portanto, se o reflexo abandona o terreno da imediata singularidade, isto não significa abandonar a objetividade, não se trata de uma “economia do pensamento” nem de uma “criatividade soberana” do eu cognoscente ou artístico; mas que, por outro lado, as categorias da universalização (e, portanto, também a particularidade) não possuem nenhuma forma autônoma na realidade mesma, que elas são antes imanentes a esta realidade como determinações que necessariamente reaparecem, e que, portanto, isolá-las e erigi-las em formas dotadas de uma existência que se pretenda fundada em si mesma é uma falsificação – idealista – da essência e da estrutura da realidade objetiva. Aristóteles já vira isso com clareza em sua polêmica contra a doutrina platônica das ideias.

Poder-se-á, então, perguntar: com nossa concepção, que atribui importância central à particularidade no sistema das categorias estéticas, não se corre o perigo de cair em uma subespécie do idealismo platônico? Acreditamos que ocorre precisamente o

contrário, mas se esclarecermos brevemente este possível mal-entendido, poderemos iluminar melhor o caráter específico do reflexo estético. Inicialmente, a forma autônoma na qual se manifesta a particularidade na arte não é uma ideia que pretenda ser ao mesmo tempo ideia e realidade objetiva em sua máxima pureza, como na doutrina platônica das ideias, no realismo conceitual ou no “espírito universal” hegeliano. A “forma autônoma” da particularidade, a obra de arte, é ao contrário, em primeiro lugar, algo criado pelo homem, que jamais pretende ser uma realidade no mesmo sentido em que é real a realidade objetiva. Em segundo lugar, ela se põe em face de nós como uma “realidade”, ou seja, as nossas ideias, os nossos desejos, etc. nada podem modificar em sua existência e no seu modo de ser; devemos aceitá-la tal como é, podemos apenas aprová-la ou rejeitá-la subjetivamente. Em terceiro lugar, porém, a “realidade” da obra de arte é uma realidade sensível; a superação da singularidade imediata no reflexo artístico é ao mesmo tempo – ao contrário do reflexo científico – sempre uma conservação, e precisamente no sentido mais literal; a particularidade não recebe uma forma autônoma como oposição à singularidade; mas, precisamente como o universal na realidade objetiva, ela está manifestamente presente em todas as formas fenomênicas da singularidade imediata, jamais podendo ser destacada destas formas. Disto decorre, em quarto lugar, que só se pode elevar uma singularidade ao nível do particular acentuando-se a sua sensibilidade imediata: somente assim ocorre na obra a evidente imanência do particular em cada singularidade, bem como na sua totalidade, no seu sistema; somente assim a obra pode, em seu conjunto, incorporar e oferecer à experiência precisamente a particularidade de um “mundo” representado. A forma autônoma da obra, portanto, é um reflexo de nexos e de formas fenomênicas essenciais da própria realidade. Precisamente por isto, e apenas por isto, a obra pode se apresentar a nós como forma autônoma: porque, deste ponto de vista, ela reflete fielmente a estrutura da realidade objetiva. Estamos aqui nos antípodas da doutrina platônica das ideias; o próprio Platão, refutando os produtos da arte, era muito mais coerente do que filósofos posteriores, como Plotino e Schelling, que pretendiam deduzir do mundo das ideias o conteúdo de verdade e o sistema formal da obra de arte. A verdade da forma artística se expressa com o máximo relevo precisamente nesta sua tendência antiplatônica.

Se coube ao materialismo dialético fixar no terreno da estética a

mais universal qualidade estrutural no que toca à teoria do reflexo, cabe aprofundar com os meios do materialismo histórico a determinação social da arte. Neste terreno, este mesmo método – ainda que em processo de constante concretização – determina sobretudo a necessidade dos gêneros, cujas formas exprimem, fixando-as, relações bastante universais (e que, por isso, reaparecem constantemente em seus traços principais) dos homens com a sociedade e, através desta, mediatamente, com a natureza. Tais formas, no curso da história, sofrem grandes modificações, cujas causas sociais e manifestações estéticas o materialismo histórico deve determinar. Se a questão é colocada desta forma, torna-se claro que a pesquisa individual sobre obras de arte singulares é tão somente a continuação concreta do mesmo método; que a pesquisa geral (dos gêneros e da evolução) de modo algum está em contradição com a análise das obras singulares, como ocorre frequentemente na estética burguesa.

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

Tudo isso afastou-nos um pouco de nosso verdadeiro problema, que em si dizia respeito apenas à investigação dialético-materialista dos traços específicos do reflexo estético. Mas devíamos pelo menos resumir os problemas que surgem neste local, a fim de que se visse que o ponto aparentemente abandonado à indeterminação e o campo que o circunda na esfera da particularidade não são lacunas na teoria materialista dialética do reflexo, mas que, pelo contrário, trata-se precisamente do ponto de partida para uma análise concreta, não dogmática, das ramificações da práxis artística em seu desenvolvimento histórico, até à realização ou ao fracasso da obra singular. Sem esta recíproca integração do método dialético-materialista com o método histórico-materialista, questões tão complexas como as da estética são insolúveis. Em nossas considerações, por isso, tornou-se necessário pelo menos indicar *grosso modo* o esquema destes nexos. Ademais, deve-se observar também que aqui, em primeiro lugar, iluminamos a pesquisa dialético-materialista do reflexo estético tão somente por um lado, ainda que importante, sem pretender esgotá-la, o que será tarefa de um sistema da estética (que precisará utilizar, portanto, também o ponto de vista do materialismo histórico); e, em segundo lugar, que também na questão da particularidade como categoria do reflexo estético limitamo-nos, até o presente momento, a enunciar o problema. De fato, sua concretização, mesmo sobre o terreno do materialismo dialético, deverá ir muito além das explicações que podemos presentemente oferecer.



## VI CONCRETIZAÇÃO DA PARTICULARIDADE COMO CATEGORIA ESTÉTICA EM PROBLEMAS SINGULARES

A análise do particular que constitui o ponto central organizador do processo da criação estética, ainda que em suas consequências ultrapasse os quadros do exame gnosiológico, revela-nos porém, ao mesmo tempo, os traços específicos essenciais do reflexo estético da realidade. A estrutura da obra de arte e a peculiaridade do comportamento estético que resultam deste reflexo formam, naturalmente, o objeto de posteriores e mais concretas investigações estéticas, que também, em grande parte, não podem se limitar ao exame dialético-materialista, exigindo o recurso aos instrumentos do materialismo histórico. Todavia, mesmo no nível até agora alcançado pela nossa investigação sobre a essência específica do reflexo estético, revelam-se algumas conexões fundamentais que devemos caracterizar, pelo menos sumariamente, em seus traços mais gerais, observando preliminarmente que não apenas nos limitaremos ao mais geral, como também que só poderemos tratar destas questões em relação ao nosso específico problema da particularidade, da diferença entre reflexo científico e reflexo artístico da realidade.

# 1. A CARACTERÍSTICA MAIS GERAL DA FORMA ARTÍSTICA

O primeiro problema que aqui se coloca é o da peculiaridade da forma artística. Se bem que, desde Hegel, seja claro que forma e conteúdo se convertem incessantemente um no outro<sup>221</sup>; se bem que o materialismo dialético e histórico – indo além de Hegel – estabeleça firmemente a prioridade do conteúdo, mesmo reconhecendo esta recíproca relação de conversão do conteúdo na forma e vice-versa; apesar disso, a investigação que se dirija especificamente para a forma não é absolutamente algo ocioso e, em particular, não é um problema cujo estudo, como pensam os vulgarizadores, entre em choque com o método do materialismo dialético e histórico. Lenin disse: “A forma é essencial. A essência tem esta ou aquela forma, de acordo também com a essência...”<sup>222</sup>.

Se examinarmos mais de perto a diferença da forma no reflexo estético e no reflexo científico, na base dos resultados até aqui obtidos, deveremos estabelecer o seguinte. A forma científica é tanto mais elevada quanto mais adequado for o reflexo da realidade objetiva que oferecer, quanto mais for universal e compreensiva, quanto mais superar ou deixar para trás a imediata forma fenomênica sensivelmente humana da realidade, tal como esta se apresenta cotidianamente. Ainda que a matematização de toda a ciência seja uma utopia (em parte por razões de princípio, em parte por causa do estado atual do nosso conhecimento da realidade objetiva), neste ideal se expressa, porém, uma tendência relativamente legítima do pensamento científico: a aspiração a uma generalização que compreenda o máximo número possível de casos singulares, aparentemente heterogêneos, à mais compreensiva generalização possível. Isto significa que esta forma universal destrói, ou pelo menos supera, o inteiro conjunto das formas singulares e particulares, nas quais costuma aparecer a lei que nela se manifesta, a fim de poder expressar com adequação suficiente a própria lei, revelando os momentos essenciais e comuns ocultos na superfície da imediatez. Que esta universalidade não seja abstrata, mas concreta, se a lei for essencial

---

<sup>221</sup> “... desta forma, o conteúdo não é mais do que o converter-se da forma em conteúdo, e a forma nada mais é do que o converter-se do conteúdo em forma”. (Hegel, *Enzyklopädie*, cit. § 133).

<sup>222</sup> Lenin, *Philosophischer Nachlass* (Cadernos filosóficos), *op. cit.*, pág. 61.

e real, é algo já várias vezes assinalado: é suficiente remeter o leitor ao que Engels afirma a propósito da concreticidade destas generalizações. Mas esta concreticidade é a concreticidade da máxima universalidade, do máximo afastamento – formal – das formas do mundo da evidência imediata. O critério da sua justeza e da sua profundidade é precisamente esta universal aplicabilidade a fenômenos de conteúdo aparentemente heterogêneo, cuja heterogeneidade é superada justamente nesta concreta universalidade. Mesmo que a finalidade do conhecimento científico seja a investigação do caso singular, esta fundamental estrutura do reflexo não se altera. Em seu devido lugar, chamamos a atenção para o fato de que este retorno do universal ao singular – que não se confunde com um isolamento positivista de singularidades frequentemente exteriores ou mesmo insignificantes – só pode produzir frutos científicos se cada singular for conhecido conjuntamente com as leis – que o põem em relação com a universalidade que o compreende e com as particularidades intermediárias. Que se pense no exemplo, acima citado, do diagnóstico em medicina, onde se torna claro que todo progresso real somente pode ocorrer pelo caminho indireto da generalização e da justa aplicação do universal ao caso particular.

Nitidamente diversa é a forma estética genuína e original: ela é sempre a forma de *um determinado conteúdo*. Ao afirmarmos isto, não devemos perder de vista o fato de que cabe à estética como ciência descobrir leis o mais possível universais, e cabe à crítica aplicá-las a obras singulares (ou grupo de obras singulares). A estética, a história da arte, a crítica, etc., são precisamente ciências, para as quais vale, essencialmente, o que acima dissemos do reflexo científico da realidade. Em outro local, veremos nos detalhes até que ponto o fato estético como conteúdo destas ciências influi sobre a sua metodologia, modificando-a. Aqui é suficiente sublinhar que a concepção segundo a qual a crítica seria um gênero artístico, que floresceu no romantismo alemão e que se tornou vez por outra uma intensa moda no período imperialista, carece de qualquer fundamento gnosiológico e metodológico.

Devemos aqui estudar a forma estética em seu modo genuíno e original de manifestação, tal como podemos encontrá-la sobretudo na obra de arte, enquanto objetivação do reflexo estético da realidade, no processo criador e no comportamento estético-receptivo em face da arte. É evidente que a forma artística – precisamente quando tem importância estética – é a forma específica e peculiar daquela determinada matéria que constitui o

conteúdo de uma dada obra. Já nos referimos a este problema quando tratamos do particular como meio organizador; referimo-nos ao fato de que no mesmo artista, em suas obras similares entre si do ponto de vista estilístico, este meio organizador é situado diversamente. E deve estar claro que o modo artisticamente essencial pelo qual se dá forma, a peculiaridade da forma, deriva e é determinado precisamente a partir deste ângulo visual. Ela determina aquilo que, no mundo formado na obra, foi ressaltado, o que foi negligenciado, inclusive o que foi eliminado: isto é, os traços e momentos da realidade artisticamente refletida que se tornam elementos construtivos da obra e o papel concreto que desempenham nesta construção. (Apenas em outro contexto poderão ser tratadas detalhadamente as conseqüências que decorrem disto, como, por exemplo, a essência estética da composição, a relação dialética entre concepção do mundo e concepção artística, etc.) Toda a história da arte e uma sã sensibilidade estética nos ensinam que se trata aqui de um problema central, ou seja, da ascensão do fato estético. Se bem que não seja este o local para extrair todas estas conseqüências concretas, deveremos nos referir a alguns momentos essenciais.

## 2. MANEIRA E ESTILO

Começemos por uma questão relativamente simples, a da maneira e do estilo. O que é maneira em sentido estético? De um modo simples, podemos talvez defini-la do seguinte modo: um artista se torna amaneirado quando, em cada um de seus contatos com a realidade, não se adapta à peculiaridade do objeto ao qual deve dar forma, quando não renova em face de tal peculiaridade um determinado modo de considerar a realidade, que ele elaborara, bem como os meios artísticos expressivos que decorriam deste modo de consideração, e quando, ao contrário, fixa-os em si, transformando-os em um *a priori* estético da compreensão da realidade e da sua representação, de tal modo que os elementos formais dele decorrentes assumem, na obra, certa autonomia em relação à matéria que vai ser plasmada.

Não é preciso dizer que temos aqui um fenômeno muito frequente na história da arte. E não no que diz respeito a sublitteratos ou diletantes (neste caso não se fala de maneira, pois tais tipos estão fora do julgamento estético); ao contrário, tal fato é verdadeiro, com muita freqüência, em artistas bastante dotados,

em mestres da arte. Na presente investigação, não interessa delimitar exatamente a diferença estética entre maneira e estilo: analisaremos sua oposição exclusivamente do ponto de vista da teoria geral do reflexo estético. Mas, até mesmo de uma perspectiva tão geral, resulta que os máximos expoentes da história da arte são precisamente os gênios, aqueles que em sua produção realizam o mais incessantemente possível o goethiano “morra e nasça”, ou seja, que renascem como artistas criadores em face de cada novo conteúdo. Para esclarecer perfeitamente esta situação, bastará recordar aqui o próprio Goethe ou Pushkin. Ao contrário deles, existe um grande número de artistas notáveis e importantes que – mesmo quando eles próprios sofriam com isto, como é o caso de Heine – deixaram-se conduzir vez por outra, ou continuamente, a certo enrijecimento maneirista; a grandeza da poesia de Heine no princípio da década de 40 e depois de 1848 deriva, precisamente, do fato de que grandiosas e profundas experiências pessoais destruíram este *a priori* da maneira, que se havia formado nele neste período, e libertaram da maneira a sua concepção poética e, portanto, os seus meios de expressão.

Trata-se, naturalmente, de dois extremos, levados ao limite máximo por abstração: na realidade, não existe nenhum artista que em toda a sua produção tenha estado livre da maneira, nem jamais existiu produção de real valor estético que se tenha mantido em tudo presa ao nível da maneira. Mas, para nossa finalidade, que é explicitar a forma estética como sendo a forma de um conteúdo determinado, é inteiramente suficiente a fixação destes extremos e de sua oposição do ponto de vista do valor estético. De fato, estas rápidas observações mostram qual o problema em relação à teoria do reflexo na estética: toda maneira consiste na elaboração de um modo de expressão abstratamente subjetivo (sobre a base de um modo abstratamente subjetivo de considerar a realidade) e, portanto, de um modo artístico de trabalhar no qual o sujeito criador aparece como indivíduo singular. Nasce assim a singular situação objetiva, mas de nenhum modo paradoxal, de que aquela subjetividade abstrata se contraponha ao eventual conteúdo concreto e determinado (particular) como universalidade abstrata da forma e, ao mesmo tempo, ultrapasse para cima e para baixo a sua essência realmente artística, a sua particularidade.

### 3. TÉCNICA E FORMA

Uma outra questão similar, que pode esclarecer introdutoriamente este conjunto de problemas, é a da técnica artística. Também aqui – como em todas as questões que abordaremos subsequentemente, relacionadas com problemas concretos da estética – não poderemos tratar, naturalmente, das importantes relações, complicadas e em larga medida ainda não esclarecidas, entre forma artística e técnica. Também aqui deveremos nos limitar aos momentos mais gerais, que estiverem estreitamente ligados à peculiar função da categoria da particularidade na estética e que puderem iluminar, por um lado novo, as diferenças entre reflexo científico e reflexo artístico.

Não é necessário nos alongarmos na explicação de que, também na questão da técnica, a origem é comum. Neste local, naturalmente, não se trata de expor, ainda que sumariamente, o processo de diferenciação da técnica; limitar-nos-emos a remeter o leitor ao que Marx disse – nas afirmações que citamos, em um contexto inteiramente diverso, quando tratamos dos problemas lógicos da particularidade – com a finalidade de demonstrar que o advento e a hegemonia da máquina libertaram cada vez mais a técnica da indústria de todas as suas barreiras antropológicas. Esta decisiva reviravolta na história do trabalho tem, ao mesmo tempo, uma importância igualmente decisiva pela nítida separação que cria entre a técnica em sentido científico e prático-industrial (estritamente ligados entre si) e a técnica em sentido artístico. Até este momento, os limites são flutuantes; enquanto a produção é puramente artesanal, é quase impossível determinar onde começa e onde acaba o modo artístico de elaboração. Apenas o desmembramento do processo do trabalho que se inicia na manufatura revela claramente o princípio da diferenciação, mas ainda sem destacar-se inteiramente das capacidades e da habilidade do homem.

Aqui reside, de fato, o princípio da separação real. Na técnica moderna em sentido científico, o essencial é o fato de ser ela destacada da subjetividade humana. Não, decerto, do ponto de vista da finalidade. Esta, em última análise, é sempre econômica, e serve, portanto, à sociedade humana; mas o seu processo baseia-se sempre em um conhecimento das leis naturais independentes do homem, em sua melhor combinação possível, em sua melhor conexão possível em vista daquelas finalidades. Sem penetrar nos

detalhes, podemos já afirmar que – deste ponto de vista – um processo técnico é tão mais perfeito quanto mais universais forem seus fundamentos teóricos, quanto mais simples – e, por isso, mais universal – puder ser a sua aplicabilidade. A necessidade, quando da sua aplicação, de se apelar a um dom particular, e não a uma capacidade que possa ser aprendida mais ou menos rapidamente por qualquer homem, indica sempre um certo limite – momentâneo – da perfeita tecnicização.

A esta universalidade da técnica mecânica científica, contrapõe-se nitidamente o modo de trabalho do antigo artesão. Não por acaso, em épocas longínquas, o virtuosismo artesanal era definido como o “segredo” de certos mestres ou de certas corporações. Para nossas finalidades, esta expressão não deve ser tomada em sentido literal, como se indicasse algo escondido; trata-se de algo qualitativamente diverso dos casos sobre os quais dizemos hoje, por exemplo, que a patente de um processamento técnico é monopólio de um determinado grupo de capitalistas. A diferença torna-se evidente se pensarmos que monopólios desta espécie não podem jamais durar por muito tempo, nem mesmo quando o seu “segredo” é protegido por um poderoso aparato estatal. (Recorde-se o destino do monopólio das bombas atômica e de hidrogênio.) No atual estágio das ciências naturais teóricas ou aplicadas, da técnica cientificamente racionalizada, nenhum problema, uma vez resolvido, pode ser considerado como sendo em princípio insolúvel para os não iniciados. Pelo contrário, inúmeros “segredos” da técnica artesanal permaneceram, até hoje, como autênticos segredos.

Neste ponto, revelam-se claramente as linhas principais do contraste, ainda que tenhamos falado do ponto de vista do artesão, o qual está frequentemente próximo da arte, e não do da arte em sentido estrito. Se em vista de nossas finalidades colocamos em primeiro plano o contraste fundamental entre reflexo científico e reflexo artístico da realidade, também aqui não devemos transformar a oposição em uma insuperável muralha chinesa. Inumeráveis fatos da história da arte demonstram que o desenvolvimento das ciências exerceu uma forte influência sobre a técnica artística. (Basta recordar a descoberta da perspectiva na pintura do Renascimento, o papel que nisto desempenhou Leonardo da Vinci.) E, por outro lado, também a ciência não se mantém indiferente às inovações e progressos da técnica artística. Mas neste local, mesmo reconhecendo estas transições, o que importa é a oposição dos princípios fundamentais; a aceitação de

resultados parciais, que de uma e de outra parte são sempre subordinados e adaptados aos respectivos princípios contrapostos, não modifica substancialmente a situação.

O que interessa neste contraste é a impossibilidade de aplicar universalmente uma determinada técnica artística, ou mesmo, simplesmente de recebê-la pronta e acabada sem fazer nenhuma modificação. Isto acontece, é óbvio, porque a forma artística é a forma de um conteúdo determinado; por isso, não permite uma generalização fora daquela particularidade que ela estabelece em cada oportunidade. A particularidade como categoria central da estética, por um lado, determina uma universalização da pura singularidade imediata dos fenômenos da vida, mas, por outro, supera em si toda universalidade; uma universalidade não superada, que transcendesse a particularidade, destruiria a unidade artística da obra. Já vimos, quando falamos da maneira, que toda atitude universalizante deste tipo em relação aos problemas formais concretos produziria efeitos danosos para o fato estético.

Mas é possível indagar se, na técnica artística, apesar de tudo isso, não possam estar ocultas determinadas tendências para uma generalização que vá além desta particularidade. A pergunta é justificada. De fato, a técnica de cada arte possui elementos (métrica, tratamento material do mármore, do bronze, etc.) que não apenas podem ser aprendidos, mas que se adquirem tão somente através de um duro trabalho de aprendizagem, cujas experiências podem também ser transmitidas de um homem para outro. Deste ponto de vista, mas somente dele, a técnica artística não difere substancialmente da técnica científico-industrial e, menos ainda, da artesanal. Quando se procurou traçar uma clara distinção teórica entre ciência e arte, colocou-se muitas vezes em primeiro plano o fato de que a arte, ao contrário da ciência, não pode ser aprendida. Tal fato é particularmente sublinhado por Kant, que pretendia admitir na ciência apenas uma gradação quantitativa entre Newton e “o mais laborioso imitador”<sup>223</sup>, ao passo que a produção artística seria a atividade inteiramente inconsciente (e, portanto, não sujeita a aprendizagem) do gênio. A oposição é aqui levada até o extremo absurdo do paradoxo, tanto para a atividade científica quanto para a artística: esta não é de nenhum modo tão inconsciente quanto Kant pretende, e aquela admite igualmente saltos qualitativos com relação à aptidão e à

---

<sup>223</sup> Kant, *Kritik der Urteilskraft (Crítica do Juízo)*, § 47.



genialidade.

Contudo, mesmo se falarmos da técnica considerada em si mesma, pouco poderemos obter de semelhantes oposições que derivam apenas do sujeito. Reconhecer a hierarquia qualitativamente graduada das aptidões não significa excluir absolutamente a possibilidade de aprendizagem. Já nos referimos ao fato de que também a técnica artística possui um elemento extremamente importante de aprendizagem. A historicidade da arte, que está longe de ser simples e retilínea, o progresso nela realizado no sentido de uma aproximação cada vez maior da reprodução adequada da realidade, manifesta-se com particular clareza no desenvolvimento da técnica artística. Mas, precisamente nesta desigualdade do desenvolvimento, revela-se claramente a real diferença, ou antes, o real contraste. Cada progresso científico na técnica deve se afirmar – antes ou depois – como um passo no movimento para frente, dado que o seu sentido objetivo se aproxima das leis da realidade objetiva, de sua aplicação mais econômica.

A técnica artística, contudo, é apenas um instrumento para expressar com a máxima perfeição possível a reprodução criadora da realidade que resumimos no princípio da forma como forma de um conteúdo determinado, na função organizadora de um nível específico de particularidade por cada obra de arte. Vimos que este meio organizador é diverso de acordo com o período, com o gênero, com o estilo, com a personalidade, etc. Portanto, uma técnica só é fecunda e progressista, em sentido artístico, quando favorece o florescimento próprio desta particularidade. Suas outras qualidades devem estar incondicionalmente subordinadas a esta finalidade: se elas a contradizem, qualquer técnica – sem prejuízo de suas outras qualidades positivas – é um obstáculo à arte. Mas não se trata apenas de um caso de conflito artístico individual ou histórico, mas também de questões muito mais gerais. Os problemas da evolução da técnica artística são determinados pelo desenvolvimento social. Mas os princípios e as tendências que surgem socialmente não são favoráveis incondicionalmente e em todas as circunstâncias à arte: podem também obstaculizar e confundir o fato estético, podem inclusive ser hostis à arte<sup>224</sup>. Enquanto no Renascimento a influência recíproca da tendência

---

<sup>224</sup> Marx, *Theorien über den Mehrwert* (Teorias sobre a mais-valia), Stuttgart, 1919, t. I, pág. 382.

geral da época, sobretudo entre técnica científica e técnica artística, elevou a arte a alturas inesperadas, hoje vivemos conflitos incessantes, que – se vencidos pelas tendências “modernas” – podem lançar em situações trágicas até mesmo artistas respeitáveis; que se pense na influência do pontilhismo, etc., sobre a pintura, ou na da “psicologia profunda” sobre a literatura, etc.<sup>225</sup>.

Naturalmente, nenhum dos problemas a que nos referimos são exclusivamente (e nem mesmo principalmente) problemas técnicos. Existe um complexo muito complicado de influências recíprocas entre situação social, concepção do mundo, penetração artística e intenção da personalidade criadora em uma determinada e determinante situação histórica, o qual decide o modo de escolha e de aplicação de uma técnica concreta. Como agem tais influências recíprocas, em que consistem os seus problemas essenciais – isto só poderá ser concretamente examinado quando falarmos da arte como fenômeno social, como parte da superestrutura. Aqui, tivemos de nos referir brevemente a esta problemática a fim de compreender claramente o seguinte: que a impossibilidade de aplicar genericamente uma técnica (uma inovação técnica, etc.) e, mais ainda, de encontrar nesta aplicabilidade geral um critério para julgar a técnica, não reside na psicologia do processo criador (em sua “inconsciência”) ou em uma “irracionalidade” da arte, mas precisamente, pelo contrário, no seu modo específico de refletir a realidade objetiva. Daqui decorre a necessidade de que em cada obra autêntica a técnica seja novamente criada, tendo em vista aquela particular perspectiva a partir da qual a realidade reproduzida é esteticamente organizada. Isto não exclui, de nenhum modo, a existência de desenvolvimento na técnica, mas faz da influência recíproca entre técnica e criação um complicado processo que deve ser sempre resolvido novamente em cada obra singular. Porém, ainda que em geral as maiores obras de arte atinjam também tecnicamente o máximo nível técnico de sua época, a perfeição artística de nenhum modo identifica-se teoricamente com a perfeição técnica; e um desenvolvimento técnico superior em nada altera a perfeição

---

<sup>225</sup> Que em tais conflitos não estejam em questão relações fatalistas, foi o que tentei demonstrar concretamente analisando o *Doktor Faustus* de Thoman Mann (ed. brasileira, in *Ensaio sobre Literatura*, Edit. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1965, págs. 178-235), o *Abschied de Becher* (in *Schicksalwende* [Reviravoltas do Destino], Aufbau-Verlag, Berlin), etc. Mas este reconhecimento não aproxima a técnica artística da científica, antes acentua a oposição.

estética das obras pertencentes a uma fase tecnicamente inferior.

#### 4. A SUBJETIVIDADE ESTÉTICA E A CATEGORIA DA PARTICULARIDADE

Quanto mais adquire concreticidade, na análise das questões singulares, o papel que tem na estética a categoria da particularidade, tanto mais claramente se revela o fato de que não pode existir um só momento da obra de arte – conquanto possa em si ser objetivado – que possa ser concebido independentemente do homem, da subjetividade humana. Ao afirmar isto, todavia, ainda estamos longe de ter realmente esclarecido esta subjetividade. Pelo contrário. Tão somente agora surge toda uma série de problemas que devem ser resolvidos a fim de que se possa compreender corretamente a importância da particularidade na estética. Apenas agora, portanto, estamos próximos de colocar corretamente o problema, enquanto permanecemos ainda distantes da solução.

Antes de tudo, devemos esclarecer esta subjetividade estética. Parece óbvio, sobretudo de acordo com a teoria e a práxis de nosso tempo, identificá-la com a subjetividade imediata, inclusive, aliás, com a subjetividade e a singularidade do homem – artificialmente concebida – puramente imediata. Escolas e correntes de nosso tempo, como o surrealismo, colocam-na no centro da investigação estética. O surrealismo pretende, precisamente, anular qualquer limite, qualquer norma, qualquer valoração no interior da subjetividade imediata. Breton busca um ângulo a partir do qual desapareça inteiramente qualquer distinção entre a vida e a morte, entre o real e o imaginário, entre o passado e o futuro. E, coerentemente, o surrealismo chega ao ponto de não reconhecer nenhuma diferença entre homem normal e homem louco. Enquanto o expressionismo limitou-se a reclamar para si certos desenhos de loucos “geniais”, os surrealistas não pretendem limitar-se a estes casos e exigem que seja reconhecido um igual direito para todos os loucos, de qualquer ponto de vista. Não seria aceitável a distinção de certos atos como antissociais, porque todos os atos do indivíduo seriam antissociais<sup>226</sup>. Naturalmente, teorias de tal gênero representam casos extremos, mas indicam apenas o limite mais intenso de uma tendência amplamente difundida na

---

<sup>226</sup> Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, 1945, págs. 176 e 195.

ideologia burguesa decadente: a tendência a identificar inteiramente a subjetividade – e sobretudo a artística – com a particularidade mais imediata de cada sujeito.

Indubitavelmente, a impressão irresistível e imediata de uma personalidade artística criadora é um dos traços essenciais que caracterizam a eficácia da obra de arte. São exceções, em certo sentido, os inícios da arte e mesmo inúmeros fenômenos da arte oriental de um período mais evoluído; mas bem cedo se afirma, também aqui, com sempre maior intensidade, a personalidade do artista (que se recorde a arte de Amarna no Egito), e, do desenvolvimento grego para cá, esta nota da personalidade artística é uma característica essencial determinante de toda obra de arte.

Certamente – e com isto passamos já à nossa presente questão – nem sempre no sentido do sujeito singular identificável. Em muitos casos, como em certos templos gregos, em catedrais góticas, sabemos muito bem que estas obras não são produtos de personalidades singulares de artistas e que, para a sua realização, colaboraram inteiras gerações de individualidades extremamente diversas. Mas esta é uma noção que diz respeito tão somente à história da arte, ainda que seja de extremo valor. Do ponto de vista estético, cada uma destas obras tem uma acentuada fisionomia individual. À impressão imediata, bem como à análise estética mais profunda, revelam-se como algo qualitativa e individualmente diverso de todas as obras “similares”, revelam-se como individualidade da obra. Aliás, precisamente se quisermos compreender a sua peculiaridade essencial, somos obrigados a trabalhar ininterruptamente com categorias da personalidade, desde a unidade da atmosfera até os detalhes, em cuja organização conjunta revela-se com clareza a unidade de uma intenção artística. O mesmo ocorre com relação a Homero, à epopeia dos Nibelungos, etc. Nestes casos, a investigação histórica poderá negar, inclusive com as mais válidas razões, a existência de um autor como personalidade; mas para o conhecimento estético da épica como gênero, “Homero” permanece como o autor de uma destas obras.

Não se deve mistificar o fato que aqui surge. No curso da historiografia exatamente controlável, mesmo sob o aspecto biográfico, encontramos – ainda que em um plano artístico inferior, mas de qualquer modo no campo dos fatos de importância estética – não poucas daquelas “personalidades coletivas” que, consideradas esteticamente, devem valer cada uma

como um autor; por exemplo, Beaumont-Fletcher, Erckmann-Chatrian, os irmãos Goncourt, Ilf-Petrov, etc. No caso destes autores duplos, é particularmente interessante, para a presente questão, que alguns deles (Beaumont, Fletcher, Edmond de Goncourt, Petrov) tenham trabalhado também como autores singulares, revelando-se então com uma fisionomia artística bastante diversa da personalidade resultante da cooperação literária. Quais as consequências deste fato para a nossa questão? A simples possibilidade de uma colaboração artística bem-sucedida entre personalidades diversas indica que a subjetividade criadora não pode ser simplesmente idêntica à subjetividade imediata dos indivíduos em questão, se bem que suas principais tendências receptivas e produtivas devam necessariamente passar a fazer parte, de um modo orgânico, da nova personalidade (do autor da obra comum). No caso da cooperação científica, a questão é substancialmente mais simples. Naturalmente, também aqui cada um contribui não apenas com seu intelecto, com sua razão, com seu saber, mas também com sua fantasia, seu temperamento, suas experiências pessoais, etc.; mas o momento unificador é formado pela realidade objetiva que existe independentemente da consciência humana (e, portanto, da consciência de todos os participantes); a aproximação a esta realidade, a mais estreita possível, determina assim o modo de união das personalidades.

Diverso é o caso da arte. Se da colaboração de mais de um autor deve nascer uma autêntica obra de arte, esta deve obviamente atingir uma individualidade própria especial, unitária, rica, desde a concepção fundamental até os detalhes estilísticos. A subjetividade dos que participam criativamente da obra unitária tem assim valor positivo, significativo do ponto de vista estético, tão somente enquanto for capaz de se tornar um elemento estrutural orgânico da individualidade da obra. As subjetividades imediatas, particulares, são porém incomensuráveis em sua singularidade de mônadas. Vimos que, na cooperação científica, este terreno comum é dado pela universalização objetivadora, “desantropologizante”. Na arte, é igualmente necessária uma generalização – correspondente à sua essência concreta – que vá além da subjetividade particular imediata.

Uma tal generalização resulta, por um lado, do que chamamos de específica forma fenomênica da particularidade, como meio organizador de uma dada obra de arte. Ela, como vimos também, é uma elevação acima da subjetividade imediata como abstrata singularidade ou particularidade, mas ao mesmo tempo é também

algo ainda subjetivo, pessoal. A sua objetividade é aferida pelo modo como uma subjetividade assim universalizada na particularidade – subjetividade que com isso, ao mesmo tempo, como vimos, introduz também a universalidade como momento no seu meio 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, nem mesmo na mais intensa abstração da análise estética mais geral. A proposição “sem sujeito não há objeto”, que na teoria do conhecimento implicaria num equívoco idealismo, é um dos princípios fundamentais da estética, na medida em que não pode existir nenhum objeto estético sem sujeito estético; o objeto (a obra de arte) é carregado de subjetividade em toda a sua estrutura; não existe nele “átomo” ou “célula” sem subjetividade, o seu conjunto implica a subjetividade como elemento do princípio construtivo.

Por outro lado, continua pressuposta a independência da realidade objetiva com relação ao sujeito humano. Se o ponto de partida e a finalidade não fossem a representação e a reprodução artística desta realidade, nossos problemas não poderiam nem sequer ser colocados. Em tal caso, como supõem muitas teorias decadentes da arte, a pura expressão da subjetividade imediata e a criação artística seriam a mesma coisa; surgiria na obra de arte um mundo solipsístico, imediato em seu conteúdo essencial, obscurecido por pressentimentos, associações e introspecções, como no surrealismo, e novamente teríamos o caso, já visto quando falamos da maneira, da subjetividade abstratamente imediata e esteticamente falsa que se converte num objetivismo abstratamente desumano. É característico da arte em geral, e decorre do seu modo peculiar de refletir a realidade, o fato de que o falso subjetivismo (falsamente extremado) e o objetivismo falsamente extremo apareçam frequentemente unidos e se convertam incessantemente um no outro. Surge claramente, também aqui, como lado negativo da tendência à síntese dialética, a importância do particular como meio organizador do reflexo estético. Um exemplo típico disto é o do conhecido escritor inglês D.H. Lawrence, no qual esta conversão da subjetividade abstratamente imediata na desumanidade, no objetivismo desumano, realiza-se de modo tão completo que chega a se tornar a essência de suas intenções artísticas. Já que neste caso aparece com rara clareza o beco sem saída ao qual conduzem estas tendências, pedimos permissão para citar por extenso uma parte de

sua carta programática a Edward Garnett:

Mas o aspecto puramente físico da humanidade é para mim mais interessante do que o elemento humano estilo antigo, o qual induz a reduzir um caráter a um esquema moral determinado e a representá-lo de acordo com ele. Em Turgueniev, em Tolstói, em Dostoiévski, o esquema moral – ainda que, em si, os personagens possam ser extraordinários – é insípido, velho, morto. Quando Marinetti escreve: “É a solidez de uma barra de aço que nos interessa, por si mesma, isto é, a aliança incompreensível e inumana de suas moléculas ou de seus elétrons, que se opõem, por exemplo, à penetração de um obus. O calor de um pedaço de ferro ou de madeira é agora mais apaixonante, para nós, do que o sorriso ou as lágrimas de uma mulher”, quando ele diz isso, eu sei o que pretende dizer. Para um artista, é tolice contrapor o calor do ferro ao riso da mulher. De fato, o que é interessante no riso da mulher é o mesmo que a ligação das moléculas do aço ou o movimento delas no calor: é a vontade inumana – quer chamemo-la de fisiologia, ou, como Marinetti, de fisiologia da matéria – o que me fascina. Não me preocupa muito o que a mulher sente, no sentido comum da palavra. Isto pressupõe um ego com o qual se possa sentir. Eu me interesso apenas pelo que a mulher é inumanamente, fisiologicamente, materialmente no sentido preciso: mas, para mim, ela é enquanto fenômeno (ou enquanto representante de uma maior vontade inumana), diferentemente do que ela se sente de acordo com a representação humana... (Da mesma forma como o diamante e o carvão são o mesmo elemento puro: carbono. O romance comum procuraria traçar a história do diamante, mas eu digo: “O diamante? É carbono”. Não importa que o meu diamante possa ser carvão ou fuligem: o meu tema é o carbono.)<sup>227</sup>.

Tanto os becos sem saída da subjetividade imediata agora indicados, quanto os casos (anteriormente tratados) da bem-sucedida cooperação entre personalidades diversas, que criaram obras individuais, indicam a mesma coisa: no processo criador da obra ocorre uma transformação da subjetividade imediata; as infinitas variáveis das manifestações individuais de tais transposições são objeto da psicologia. Para a estética, importam unicamente os traços que aparecem inevitavelmente no momento em que surge a individualidade da obra. A elevação da personalidade artística no processo criador da obra é um fato antiquíssimo e notório. Já a estética grega se ocupava a fundo dele, mas – dadas as estreitas ligações entre a arte primitiva e a magia e a religião – a descrição e a explicação deste fato são seguramente muito mais antigas. Nestas teorias da “inspiração”, para englobar mesmo as mais variadas em um só termo, interessa-nos apenas esta

---

<sup>227</sup> D. H. Lawrence, *Stories, Essays and Poems*, Londres, s/d, págs. 333-334.

elevação – aparentemente enigmática – da subjetividade criadora acima do nível que ocupa na normalidade cotidiana. Já Platão considera ironicamente (no *íon*, por exemplo) a pretensão dos que querem descobrir, nestas inspirações, a revelação de verdades superiores. Contudo, mesmo em estéticas posteriores, raramente se conseguiu excluir completamente tais pretensões. E isto é compreensível: já que não eram revelados os motivos reais desta elevação da personalidade, os resquícios das tradições mágicas deveriam sobreviver, ainda que sob uma forma “secularizada” (Caudwell).

Estes resquícios estão radicados, em primeiro lugar, na corrente irracionalista, muito forte notadamente hoje, cristalizando-se sobretudo no mito da intuição. Não julgo necessário alongar-me nesta questão: dela me ocupei a fundo em outros escritos e demonstrei que o valor de verdade da intuição reside exclusivamente na justeza do conteúdo por ela encontrado e que a forma psicológica através da qual se manifesta não tem nenhum valor. Em segundo lugar, transforma-se em fetiche a generalização artística aqui realizada. Com exceção de alguns representantes de extremas tendências decadentes, todos veem que em tais inspirações está sempre contida a orientação para uma universalidade suprassubjetiva. Mas, dado que as teorias estéticas (como mostramos várias vezes) confundem frequentemente a generalização artística com a universalidade científica ou filosófica, toda tentativa de conceituar este problema, mesmo se concebida inteligentemente, destina-se a cair no vazio. As teorias idealistas do “humano universal”, do “ideal”, da aproximação à teoria platônica das ideias entendida como forma invertida do reflexo, contribuíram fortemente para esta transformação em fetiche. Em terceiro lugar, na série das fontes desta transformação em fetiche, deve-se observar que, no interior de toda universalidade desta espécie, oculta-se a essência social da arte, raramente reconhecida ou suposta, ainda que de modo limitado. As pseudoantinomias que surgem neste terreno, entre a autonomia da arte, entre a individualidade apoiada sobre si mesma da obra e a função social da estética, contribuem por sua conta para obscurecer este problema.

Nossas análises lançam sobre este fato uma luz muitíssimo mais límpida. Em suma, trata-se da viva contradição dialética entre personalidade artística esteticamente importante e personalidade artística imediatamente particular-individual. Nesta contradição, ambos os momentos são forças vitais reais (não um abstrato



dever-ser), ambas são indispensáveis, precisamente em sua contraditoriedade dialética, para o surgimento da individualidade da obra. Dado que até aqui colocamos sempre em relevo, voluntária e unilateralmente, a personalidade esteticamente importante, com a finalidade de revelar todo o absurdo das teorias da decadência fundadas exclusivamente sobre a particularidade pessoal, devemos agora acrescentar o seguinte, como complemento das explicações dadas anteriormente: 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. Elas não formam por si sós a aptidão, mas constituem sua base fisiopsicológica indispensável. Aqui é possível e necessário tão somente um aperfeiçoamento, um desenvolvimento superior do que é inato, não uma reviravolta, não uma transformação em algo substancialmente diverso.

A compreensão deste fato habitual na práxis artística foi sempre dificultada pelas concepções idealistas da personalidade humana. Nestas, de fato, a 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 enquanto dever-ser, enquanto ser ideal ou ôntico, para não falar das renovadas transcendências religiosas ou mágicas. Tão somente uma concepção materialista da vida humana permite descobrir aqui uma dialética interna. Já na ética de Aristóteles encontramos tendências que apontam para esta direção, mas somente Spinoza formulou com clareza, em primeiro lugar, o problema decisivo para a concepção aqui adotada da subjetividade humana: “Um sentimento não pode ser contrariado ou supresso senão por um sentimento contrário e mais forte do que o sentimento a contrariar”<sup>228</sup>. Quando falarmos, aqui e posteriormente, de uma elevação da personalidade, deve ser sempre entendida no sentido de Spinoza.

---

<sup>228</sup> Spinoza, *Ethik* (Ética), parte IV, tese 7.

Muito mais complexa é a situação no que diz respeito ao que chamamos de personalidade esteticamente importante do criador, se bem que a base supraindicada permaneça a mesma. Antes de tudo, deve-se observar que a particularidade individual ora tratada não se limita de modo algum à sensibilidade que descrevemos: abarca, ao contrário, todas as reações do homem diante dos fenômenos da vida em sua espontaneidade imediata, o que naturalmente não exclui nem o seu caráter adquirido nem o fato de ser objeto da consciência. Precisamente aqui desempenham um importante papel as convicções de um determinado homem, a começar pelos seus preconceitos vulgares e chegando até à sua mais sagrada concepção do mundo. Deste ponto de vista, a viva contradição que assumimos como problema já se torna muito mais compreensível e concreta. No processo do reflexo da realidade, no processo de sua reprodução artística, os dois estratos da personalidade do criador entram incessantemente em oposição. Até aqui ainda não existe nada que seja específico do reflexo estético, pois a vida cotidiana de todo homem está repleta de tais conflitos. Para o processo criador artístico, porém, é característico que o resultado possa se fixar e ganhar forma na obra de modo a contradizer os preconceitos, ou mesmo a concepção do mundo própria do artista, que este nível superior receba uma forma estética sem que para isto deva ter lugar um progresso correspondente na personalidade privada particular-individual do artista. Balzac, por exemplo, era e continuou sendo um monarquista legitimista; mas na sua representação do período da Restauração e da Monarquia de Julho ganha expressão artística precisamente o inverso. Engels descreve do seguinte modo tal processo:

Que Balzac tenha sido obrigado a contrariar suas próprias simpatias de classe, que ele veja a necessidade da derrota de seus queridos aristocratas e descreva-os como pessoas que não merecem melhor destino, que ele *veja* os verdadeiros homens do futuro somente onde, naquela época, poderiam ser vistos – eis o que considero um dos maiores triunfos do realismo e uma das maiores características do velho Balzac<sup>229</sup>.

---

<sup>229</sup> Engels a Margaret Harkness, in coletânea Lifschitz, *op. cit.*, pág. 106. Em sentido análogo, Marx sobre Eugênio Sue, *Werke* (Obras) III, *op. cit.*, pág. 348. Indicações no sentido desta concepção se encontram nos democratas revolucionários russos; cf. o meu ensaio a respeito in *Russischer Realismus in der Weltliteratur* (O Realismo Russo na Literatura Mundial), Aufbau Verlag, Berlim. Tratei do mesmo problema em meus estudos sobre Balzac, Gógol, Tolstói,

As causas concretas, sociais e pessoais, as condições da efetivação ou do fracasso deste “triunfo do realismo”, só poderão ser tratadas quando examinarmos concretamente a influência recíproca entre concepção do mundo e realização formal. Neste local, sublinharemos apenas que se trata aqui da elevação da personalidade criadora da singularidade individual particular à particularidade, à *sua própria* particularidade. Tudo o que na singularidade imediata do artista é importante para o seu trabalho criador pode se afirmar sem modificações, inclusive acentuando-se com o aumento das tarefas. A transformação da particularidade individual em generalização estética, em particularidade, ocorre como consequência do contato com a realidade objetiva, como consequência do esforço de reproduzir fielmente esta realidade, de um modo profundo e verdadeiro. Precisamente a sensibilidade do espírito de observação, a fantasia espontânea, etc. permitem criar formas e fazem surgir situações cuja própria lógica interna supera os preconceitos da personalidade particular e entra em conflito com eles. O nível artístico depende precisamente, em larga medida, do resultado destas colisões. Na conservação da vida própria das figuras artísticas, da lógica interna das situações, viu-se frequentemente o sinal distintivo da autêntica artisticidade; e igualmente se tem observado que, quando o criador intervém com sucesso nesta vida própria da obra, tal fato conduz – na maioria dos casos – ao fracasso artístico.

Vemos assim que, para compreender este fato, não é necessário recorrer à mística da inspiração; nesta vida própria da obra de arte, manifesta-se precisamente a conexão social observada. Inicialmente, esta conexão é percebida pelo artista apenas espontaneamente; mas, de sua elaboração artística, nasce a viva contraditoriedade dialética que descrevemos, tão logo o criador reconheça, ou pelo menos pressinta – e a capacidade de chegar a isto determina também seus méritos artísticos – ter descoberto aqui algo qualitativamente diverso, algo mais universal do que as observações, as impressões, etc., médias ou excêntricas, da sua particularidade individual cotidiana. Com tais objetos, o criador aprende a conhecer a si mesmo, às suas mais autênticas simpatias e antipatias sociais, melhor do que o fizera em sua vida cotidiana repleta de preconceitos e limitada por ideias fixas; olhando para eles, plasmando-os, deixando que sigam seu caminho, o criador eleva-se como artista acima de sua costumeira individualidade. As

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

Precisamente por isto, é decisiva para a estética a necessidade de representar com verdade objetiva, e ao mesmo tempo como um mundo humano, adequado ao homem, uma realidade que existe independentemente da consciência humana. Esta necessidade impõe a referida universalização da subjetividade no particular, bem como a superação de qualquer puro universal na subjetividade humanizada do particular.

## **5. ORIGINALIDADE ARTÍSTICA E REFLEXO DA REALIDADE**

Nossas considerações ultrapassaram, e não casualmente, suas finalidades imediatas: buscando determinar a subjetividade estética na questão específica da cooperação artística entre mais de uma pessoa, tivemos não somente de determinar esta subjetividade em sua universalidade, mas também de nos aprofundarmos até o seu fundamento real, até a individualidade da obra de arte. Naquele local introduzimos uma determinação que não foi fundamentada, mas que requer agora uma maior concretização: a da originalidade. Também nesta questão, podemos observar como a teoria da arte acompanha lentamente a práxis artística. Enquanto esta produzia sempre objetivamente obras originais, o problema da originalidade como caráter essencial das obras de arte surge relativamente tarde. Young, o primeiro a expressar eficazmente este conceito, deu-lhe também uma formulação que permaneceu, por muito tempo, como a mais válida; ele afirmava que a originalidade se manifesta quando o artista imita a natureza, ao passo que a imitação de outros artistas é mera cópia. Naturalmente, o termo “imitação” indica todos os limites do pensamento metafísico; também a

expressão “natureza” possui a obscuridade e a indeterminação próprias do Iluminismo, possuindo um tom rousseauiano; ademais, a relação entre o artista e o desenvolvimento da arte não se resolve exclusivamente na recusa de imitar obras precedentes. Mas, apesar de tudo, mantém-se a importância fundamental do fato de que se tenha estabelecido uma relação necessária entre a originalidade da obra de arte e o reflexo da realidade objetiva, libertando assim a determinação da originalidade de qualquer irracionalismo. A posição de Young demonstra sua relativa clareza e seu espírito progressista não apenas em contraposição à teoria mundano-agnóstica do “*je ne sais quoz*” dos seus predecessores e contemporâneos franceses, como também em contraste com o posterior desvio irracionalista da filosofia clássica alemã.

Também Kant considera a originalidade como a “primeira qualidade” do gênio. Teoricamente, Kant é bastante superior aos modernos, por nós tratados mais acima, na medida em que reconhece o perigo da “originalidade absurda” e coloca para o gênio a exigência da “exemplaridade”. (Em outro local, veremos mais concretamente como ele chegou aqui a intuir a dialética entre lei estética e gênio, sem contudo encontrar uma solução satisfatória.) É evidente que Kant só consegue imaginar uma conexão objetiva racional, filosoficamente positiva e claramente formulável, nas categorias da cientificidade. Quanto mais autêntica e profundamente intui a estrutura diversa e específica do mundo estético, tanto mais consegue expressar sua intuição de um modo apenas negativo, apenas como negação do papel da consciência e da conceitualidade na esfera estética. Por isto, suas determinações, formuladas de um modo puramente negativo, devem desembocar no irracionalismo, contradizendo a tendência fundamental de seu pensamento. Assim, o gênio torna-se para ele,

O autor de uma produção que deve a seu gênio, não sabendo ele mesmo de onde lhe vêm as ideias e não dependendo dele concebê-las à vontade ou segundo um plano, nem podendo comunicá-las a outros em preceitos que os colocassem em condições de produzir obras semelhantes<sup>230</sup>.

Vê-se claramente que a negação abstrata – decorrente em si de intuições justas – da aprendizagem da arte recebe uma expressão tão radicalmente negativa por causa deste predomínio exclusivo dos critérios científicos.

De qualquer modo, decorre disto um passo atrás com relação a

---

<sup>230</sup> Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 46.

Young; as categorias estéticas, aqui a originalidade, são determinadas como um ser-outro, puramente negativo, do pensamento racional, como algo conceitualmente indeterminável. Se este tema provoca em Kant – involuntariamente, repetimos – uma aproximação ao irracionalismo, ocupa nas teorias românticas da arte, que acentuam consciente e positivamente este tema, uma posição central e torna o gênio, a originalidade, algo inteiramente irracional. É inevitável, então, que a originalidade adquira um caráter puramente subjetivo, que a mera singularidade ocupe uma posição dominante nas manifestações teóricas e práticas do romantismo, mesmo que venha frequentemente mesclada com uma universalidade mística. O fato de que esta singularidade, na ironia romântica, dissolva a si mesma não faz senão acentuar a tendência à destruição do estético: na ironia romântica, esta mera particularidade do eu converte-se imediata e constantemente no universal abstrato e vice-versa; portanto, não é um acaso, mas uma necessidade, do ponto de vista da filosofia da arte, que numa práxis desta espécie termine por predominar a maneira, com todas as consequências que descrevemos acima.

Tão somente na estética de Hegel verifica-se um passo à frente com relação a Young; e isto na medida em que, nela, a originalidade aparece novamente em estreita relação com o conteúdo representado, na medida em que a originalidade é concebida como meio de produzir um conteúdo objetivamente importante e, conseqüentemente, o ponto de partida metodológico da interpretação é buscado não no sujeito, mas na própria obra. Por isso, em Hegel, a recusa da pura particularidade do subjetivo (da subjetividade como singularidade) é muito mais enérgica – e, ao mesmo tempo, mais fundamentada – do que em Kant. Diz Hegel: “O mau quadro é aquele no qual o artista mostra a si mesmo; a originalidade consiste em produzir algo inteiramente universal”<sup>231</sup>. Deste modo, Hegel separa nitidamente a originalidade “do arbítrio e da subjetividade das inspirações puras”; vê a essência dela no fato de que, por um lado, “compreenda uma matéria em si e para si racional” e que, por outro lado, seu modo de elaborar esta matéria corresponda “à essência do conceito de um determinado gênero artístico”. Por conseguinte, Hegel pode resumir assim sua definição da originalidade:

Portanto, a originalidade é idêntica à verdadeira objetividade; ela une estreitamente o lado subjetivo e o lado objetivo da representação, de

---

<sup>231</sup> Hegel, *Werke* (Obras), *op. cit.*, t. XV, pág. 645.

tal modo que cada um dos lados não conserva nada de estranho com relação ao outro. De um lado, a originalidade é constituída pela mais pessoal interioridade do artista, mas, do outro lado, não fornece nada mais do que a natureza do objeto, de tal forma que aquela peculiaridade aparece apenas como peculiaridade da própria coisa, decorrendo desta do mesmo modo como a coisa decorre da subjetividade produtora<sup>232</sup>.

Não é necessário que nos alonguemos na explicação de como tudo isso representa um importante passo à frente com relação ao Iluminismo: Young continua a ver no ato – abstrato – do reflexo (para ele: imitação) da realidade (para ele: natureza) o principal caráter distintivo da originalidade, ao passo que Hegel não mais indica como determinação dela apenas o objeto do reflexo (o conteúdo em si e para si racional), mas também o modo (correspondente ao gênero, etc.). À primeira vista, poder-se-ia pensar que a inexistência do reflexo do sistema idealista de Hegel produzisse aqui apenas um defeito formal, gnosiológico, que também aqui se tratasse de um caso de “materialismo posto de cabeça para baixo”. Mas não ocorre isto. Enfrentando um problema para o qual a teoria do reflexo, como corretamente percebeu Young, fornece a chave para a verdadeira solução, o fato de não aplicá-la priva Hegel da possibilidade de esclarecer concretamente as questões, valendo-se precisamente do lado melhor e mais progressista da sua estética: a historicidade.

Precisamente na análise da originalidade não se deve subvalorizar a importância da historicidade da arte. De fato, se a realidade reproduzida pela arte fosse essencialmente imutável, a originalidade manifestar-se-ia apenas como profundidade na penetração de suas mais importantes determinações. Mas, dado que a ininterrupta transformação histórico-social pertence à essência da realidade, ela não pode ser esquecida no reflexo artístico. Aliás, ela chega mesmo a se tornar o problema central da justa reprodução. De fato, se se considera – como já Hegel o fazia – a modificação histórica do conteúdo como base para a transformação da arte no que toca à forma, ao estilo, à composição, etc., é claro que no centro da criação artística deve estar precisamente este momento da transformação, do nascimento do novo, da morte do velho, das causas e das consequências das modificações estruturais da sociedade nas relações recíprocas entre os homens. A originalidade artística – entendida como um voltar-se para a própria natureza e não para o

---

<sup>232</sup> Hegel, *Werke cit.*, t. X, 1, págs. 379-380.

que a arte produziu no passado no que diz respeito ao conteúdo e à forma – manifesta-se precisamente nesta importância que tem a descoberta e a determinação imediata do que de novo é produzido pelo desenvolvimento histórico-social.

Embora este problema não tenha sido tratado teoricamente nem mesmo por Hegel, que é o fundador do método histórico na estética, ele esteve sempre no centro da autêntica criação artística<sup>233</sup>. Mas tão somente na estética do marxismo esta antiquíssima questão recebeu um preciso sentido teórico: é original o artista que consegue captar em seu justo conteúdo, em sua justa direção e em suas justas proporções, o que surge de substancialmente novo em sua época; o artista que é capaz de elaborar uma forma organicamente adequada ao novo conteúdo e por ele gerada como forma nova. A necessária relação existente entre este conceito da originalidade e nossa questão central, a da particularidade, só poderá se revelar mais concretamente depois que esclarecermos, pelo menos em seus traços mais gerais, algumas questões que lhe são estreitamente ligadas: a da inevitável tomada de posição do artista em face da realidade reproduzida, ou seja, a questão do partidarismo, bem como a da relação dialética entre fenômeno e essência na obra de arte individual.

## 6. PARTIDARISMO

Para compreender os problemas levantados pelo partidarismo, é necessário superar alguns preconceitos. Por um lado, existem numerosos teóricos burgueses que, supervalorizando unilateralmente a atitude teórico-contemplativa, consideram que toda verdadeira obra de arte é apartidária, superior à desordem das lutas cotidianas, e referem-se com desprezo – ou em tom de desculpa, na melhor hipótese – às posições decisivas assumidas por grandes artistas. A teoria kantiana do “desinteresse” – que tem um núcleo legítimo, como veremos em outro local – reforçou este modo de pensar, do mesmo modo como o fizeram as afirmações expressas por influentes escritores, como Flaubert, que com sua “*impossibilité*” acreditava realizar uma práxis desta natureza. Por outro lado, existem marxistas que consideram o partidarismo

---

<sup>233</sup> Certas designações antigas, como *troubadour*, *trouvère*, *Novelle*, etc., indicam que esta práxis era frequentemente acompanhada de uma clara consciência de seus princípios.



como um privilégio do realismo socialista; ou, na melhor hipótese, como o privilégio de alguns dos seus mais afortunados precursores. Refutar estas concepções não significa, naturalmente, negar que o partidarismo consciente do realismo socialista, partidarismo inspirado por uma justa consciência e alcançável tão somente mediante a concepção marxista do mundo, seja algo qualitativamente novo com relação às posições espontaneamente assumidas em qualquer prática artística anterior. (As consequências concretas desta novidade qualitativa só poderão ser determinadas na análise estética do estilo.).

Neste local, onde tratamos apenas do que decorre imediatamente da peculiaridade do reflexo estético, deveremos nos limitar a considerar este partidarismo universal e espontâneo da arte, deixando de lado as modificações históricas, por mais importantes que possam ser. Que significa este partidarismo? Antes de tudo, deve-se esclarecer que levamos aqui em conta exclusivamente a tomada de posição em face do mundo representado tal como toma forma na obra através de meios artísticos. O modo pelo qual o próprio artista imagina esta sua atitude em face da realidade é uma questão biográfica, não estética: basta recordar a teoria de Flaubert e pensar em como ela é abertamente contraditada pelo partidarismo duramente irônico com o qual, em suas obras, é representado o mundo burguês. Se afirmamos aqui que tal tomada de posição é espontânea e inevitável, deveremos nos reportar ainda uma vez à diferença entre reflexo científico e reflexo artístico da realidade.

Para esclarecer rapidamente o problema, simplificando-o um pouco, falaremos por enquanto apenas das ciências matemáticas. Uma lei enunciada por tais ciências expressa, quando correta, uma relação objetiva e universal da realidade que existe independentemente da consciência. Uma lei desta espécie não contém em si nenhuma tomada de posição; no máximo, pode substituir com uma formulação mais válida uma formulação precedente, inexata ou incompleta, das mesmas relações. Se na elaboração desta lei atuou uma tomada de posição, na pessoa do descobridor, trata-se também aqui de uma questão biográfica que não tem nada a ver com o problema gnosiológico, ou seja, o da máxima aproximação possível ao reflexo exato da realidade objetiva.

Ocorre com muita frequência, e não casualmente, que certas descobertas científicas provoquem as mais violentas disputas

ideológicas, como foi o caso de Copérnico ou de Darwin. Mas, do ponto de vista gnosiológico, estas disputas devem ser distinguidas das discussões científicas sobre a exatidão ou inexatidão das novas leis, ainda que na práxis social umas e outras se misturem inseparavelmente. Os apaixonados conflitos em torno da teoria de Copérnico, que provocaram entre outras coisas a condenação à fogueira de Giordano Bruno, o processo da Inquisição contra Galileu, etc., têm por objeto substancialmente o antagonismo entre ordenamento social feudal e ordenamento burguês. Se a concepção geral do mundo deve ter fundamentos geocêntricos ou heliocêntricos, se a ciência deve ou não ter o direito de investigar sem preconceitos todas as coisas, mesmo que os seus resultados não concordem com os dogmas da religião: estas são, naturalmente, discussões ideológicas entre o feudalismo caduco e a burguesia ascendente, manifestações da luta pela conservação ou pela destruição da superestrutura feudal. Por isto, Fogarasi podia dizer com razão que tais disputas pertencem à superestrutura, ao passo que a teoria de Copérnico não pertence a ela.

É característico que, falando do partidarismo, no *Materialismo e Empiriocriticismo*, Lenin sublinhe expressamente o partidarismo da filosofia (em relação aqui com as ciências naturais) e o discuta contrapondo-o à práxis das ciências naturais. “Quando se trata de filosofia, não podemos acreditar em nem uma só palavra de nenhum destes professores, capazes de realizar os mais valiosos trabalhos nos campos particulares da química, da história, da física”<sup>234</sup>. Mas, mesmo no que diz respeito à ciência da sociedade, onde as lutas de classe influem com muito maior força e imediaticidade sobre o próprio método da investigação, deve-se dizer que a lei da queda tendencial da taxa de lucro, por exemplo, é verdadeira independentemente da natureza dos interesses de classe que sejam mobilizados para combatê-la; deve-se dizer que os dados fatuais estabelecidos pela economia ou pela historiografia são verdadeiros ou falsos segundo reflitam a realidade objetiva ou representem puras fantasias. As citadas considerações de Lenin sobre as ciências prosseguem do seguinte modo:

---

<sup>234</sup> Lenin, *Werke* (Obras), Viena-Berlim, 1927, t. XIII, pág. 350. O fato de que em nossos dias o idealismo filosófico deturpe também o método das ciências naturais complica a questão, mas não modifica substancialmente a sua essência gnosiológica. A refutação ou a defesa filosófica do idealismo físico pertence ainda à supraestrutura, mas a ela não pertence o fato de que esta ou aquela teoria específica da física seja justa ou falsa.

Por quê? Pela mesma razão pela qual, tão logo se trate da teoria geral da Economia Política, não se pode *acreditar em nem uma só palavra de nenhum* dos professores de Economia Política, capazes de realizar os mais valiosos trabalhos no terreno das investigações práticas particulares. Porque esta última, tal como a gnosiologia, é uma ciência *de partido*, em nossa sociedade contemporânea<sup>235</sup>.

Se quisermos agora compreender conceitualmente o caráter do partidarismo no reflexo estético da realidade, deveremos observar que se trata, por um lado, da reprodução o mais possível fiel da própria realidade objetiva, mas que, por outro lado, a finalidade a que aqui se visa não é compreender conceitualmente as leis universais, e sim representar mediante imagens sensíveis um particular que compreende em si e supera em si tanto sua universalidade quanto sua singularidade, cujas características formais não pretendem uma aplicação universal no sentido da ciência, mas tendem a fixar universalmente uma experiência que assumiu a forma deste determinado conteúdo.

Afirmaremos algo quase banal aduzindo que esta particularidade pode nascer tão somente sobre a base da escolha, da exclusão, da universalização das singularidades imediatas. Importa aqui, sobretudo, determinar com exatidão o caráter específico desta generalização estética. Em primeiro lugar, deveremos ter presente o que resultou de nossa investigação sobre a originalidade artística, resumindo as tentativas até aqui realizadas para explicar este fenômeno: dissemos então que a originalidade consiste em captar os traços decisivos na luta entre o velho e o novo, em sublinhar artisticamente os momentos específicos do novo através de uma forma orientada para reproduzir e expressar precisamente este particular novo. Isto significa que o conteúdo ideal essencial de toda obra de arte é uma luta desta natureza. Tal fato não sofre nenhuma alteração mesmo que seu conteúdo imediato (e, portanto, também sua forma imediata) seja algo repousante, uma calma idílica; falando precisamente da atitude artística que leva a compor idílios, Schiller demonstrou corretamente que o simples fato de escolher esta matéria implica já em uma tomada de posição crítica em face do presente, que também o idílio como forma contém em si um partidarismo.

Assim, a realidade refletida e plasmada pela arte, tomada em seu conjunto, implica já, desde o primeiro momento, numa tomada de posição em face das lutas históricas do presente no qual vive o

---

<sup>235</sup> *Idem, Ibidem*, págs. 350-351.

artista. Sem esta tomada de posição, não lhe seria possível escolher como objeto do trabalho artístico, como particular característico, precisamente este e nenhum outro momento da vida. De outro modo, o setor da realidade reproduzido pela arte (“*un coin de la nature*”, para Zola) não seria realmente mais do que um fragmento tomado casualmente, que poderia ser substituído por qualquer outro fragmento e, portanto, careceria de qualquer necessidade, de qualquer força de convicção. As tendências naturalistas e impressionistas na teoria da arte dos séculos XIX e XX colocaram realmente em primeiro plano este momento, provocando confusão na teoria e na práxis artísticas. De fato, conceber a realidade que a arte reproduz como sendo um mero fragmento mais ou menos casual rebaixa o caráter dialético do reflexo ao nível de uma simples imitação, de uma cópia fotográfica. Segundo estas teorias, a realidade deve ser captada simplesmente em sua singularidade momentânea e casual, toda generalização artística sendo excluída da representação. Quando esta aparece, trata-se de uma mera universalidade abstrata, frequentemente sociológica, por vezes psicológica. Sabemos, certamente, que os impressionistas e naturalistas de algum valor nem sempre tomaram ao pé da letra, para sua felicidade, esta teoria; bastará recordar Zola. Mas, ao mesmo tempo, é característico que eles só pudessem se elevar acima da problemática antiartística de sua teoria quando tomavam seriamente posição, na práxis artística, em face do mundo representado; o exemplo mais significativo é, novamente, o de Zola, não porque à citada definição do objeto da arte ele acrescenta a conhecida fórmula “*vu travers d'un tempérament?*” – o que simplesmente acrescenta à mera singularidade do objeto a mera singularidade do sujeito –, mas antes porque nele a escolha e a elaboração da matéria são sustentadas, a despeito da sua teoria, por um combativo partidarismo em face da realidade social.

Mas o que devemos pensar de artistas que estão honesta e profundamente convencidos de se limitarem a reproduzir a realidade, de deixarem a fantasia correr livremente, de expressarem puramente a sua personalidade, etc., sem pretender tomar posição, positiva ou negativamente, com relação à sua matéria? A esta pergunta já respondemos quando nos referimos a Flaubert: se a obra deles é verdadeiramente artística, são vítimas de uma ilusão. Prova isto o simples fato de que toda reprodução estética da realidade é embebida de emoções, mas de tal modo que a emocionalidade na elaboração artística do objeto em seu ser-assim-e-não-de-outro-modo forma um momento constitutivo

indispensável. Toda poesia de amor é escrita a favor ou contra uma mulher (ou um homem), toda reprodução de uma paisagem possui uma entonação fundamental que lhe dá unidade, na qual se exprime – mesmo que de um modo frequentemente muito complicado – uma atitude de aprovação ou de negação para com a realidade, para com determinadas tendências que nela operam.

Contudo, por mais que o momento da emoção possa ser fundamental, na arte não se trata apenas de emoção. Uma das principais debilidades das tentativas realizadas, a começar do início do século XIX, para determinar a peculiaridade da arte reside no caráter abstratamente antinômico da polêmica contra as concepções anteriores, as quais, como vimos, por terem identificado metodologicamente a generalização artística com a universalidade conceitual da ciência ou da filosofia, haviam tornado a arte muito conceitual, haviam-na transformado em uma forma preliminar da ciência ou da filosofia. Na *Crítica do Juízo*, reforça-se a tendência a excluir totalmente a conceitualidade da arte; Hegel reconhece apenas que a unidade na arte se realiza “como no elemento da representação”<sup>236</sup>, e o conceito permanece nele reservado à filosofia.

O campo da arte, deste modo, é excessivamente restringido. Dado que deve refletir a mesma realidade que a ciência e a filosofia, dado que neste reflexo é igualmente universal e busca também a totalidade, como a ciência e a filosofia, a arte não pode desprezar aquela esfera, aquele nível da realidade objetiva e de seu reflexo subjetivo cujo conteúdo, cuja forma, cuja extensão, etc., são definidos pelo termo “conceito”. Precisamente os máximos valores artísticos que possuímos – a tragédia grega e Dante, Michelangelo e Shakespeare, Goethe e Beethoven – não teriam podido existir se fosse correto excluir do trabalho artístico a mais elevada conceitualidade. É verdade, por outro lado, como vimos no local adequado, que na arte tais conceitos, ideias, concepções do mundo, etc., concretamente universais, aparecem sempre superados na particularidade; isto é, o objeto do trabalho artístico não é o conceito em si, não é o conceito em sua pura e imediata verdade objetiva, mas o modo pelo qual ele se torna fator concreto 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

---

<sup>236</sup> Hegel, *Werke, op. cit.*, t. X, 1, pág. 132.

sensível o específico caráter humano, a particularidade típica de homens e situações humanas.

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

A arte, contudo, jamais representa singularidades, mas sim – e sempre – totalidades; ou seja, ela não pode contentar-se em reproduzir homens com suas aspirações, suas propensões e aversões, etc.: deve ir além, deve orientar-se para a representação do destino destas tomadas de posição em seu ambiente histórico-social. Este ambiente existe artisticamente mesmo quando aparece na obra ligado imediatamente ao homem que existe por si só, como é o caso no retrato ou no autorretrato lírico, pictórico ou musical. De fato, todos os lineamentos do homem, ainda que este seja representado isoladamente, trazem em si os traços do seu destino, de suas relações com os homens que o circundam, do êxito das tendências que movem sua vida interior. Assim, todo artista, tomando como assunto (direta ou indiretamente) os destinos dos homens, deve também tomar posição em face deles. Ele o faz, frequentemente, sob dois aspectos. Em primeiro lugar, no triunfo ou no fracasso de determinados propósitos e esforços dos homens já está contida a crítica do artista ou da obra de arte. Mais concretamente, o fato de que uma vitória ou um insucesso apareçam como trágicos ou cômicos, dignificantes ou humilhantes, já revela este inevitável partidarismo da obra de arte. Em segundo lugar, todo triunfo, toda derrota, todo compromisso, etc., se receberem verdadeira forma artística, são envolvidos por uma determinada atmosfera carregada, através da qual – se não, também, de outro modo – se expressa claramente a tomada de posição da obra. Esta, naturalmente, pode ser também bastante complicada, ou mesmo contraditória. A frase de Lucano – “*victrix*

*causa diis placuit, sed victa Catoni*” – expressa a atmosfera, a posição de muitas importantes obras no interior das contradições antagônicas das sociedades de classe. Mas isto não exclui, antes confirma, a nossa teoria de que o partidarismo das obras de arte é inevitável.

Mas, demonstrando a necessidade de um partidarismo em geral, ainda permanecemos num nível muito abstrato. O real partidarismo de uma obra de arte autêntica não é o expresso pela frase de Herwegh: “Escolha uma bandeira e ficarei satisfeito. Mesmo se for outra, será a minha”; ao contrário, trata-se de uma tomada de posição a mais concreta possível em face de problemas e tendências concretas da vida. Para o nosso problema, portanto, não tem importância o partidarismo universal e formal de cada obra de arte, tanto em seu conjunto como em seus detalhes (se bem que até mesmo este já seja suficiente para esclarecer o caráter específico do reflexo artístico em contraste com o reflexo científico); importa, antes, seu próprio conteúdo concreto e o princípio geral que rege estes conteúdos concretos. Somente neste ponto, de fato, começam a se concretizar nossas explicações sobre a originalidade da autêntica obra de arte. Disséramos, quando tratamos do assunto, que a essência da originalidade é o conhecimento justo, e representado de um modo artisticamente justo, do que é novo na história da sociedade. Nossas considerações sobre o necessário partidarismo da obra, o princípio daí resultante segundo o qual a essência do partidarismo é uma tomada de posição concreta em face do conteúdo, com relação a concretas questões da vida que sejam importantes do ponto de vista do conteúdo, servem agora para definir a verdadeira originalidade das obras; as obras originais são aquelas nas quais aparecem tomadas de posição justas, conteudisticamente, em face dos grandes problemas da época, em face do novo que neles se manifesta, e que são representadas mediante uma forma correspondente a este conteúdo ideal, capaz de expressá-lo adequadamente.

A identidade do mundo que é refletido pela ciência e pela arte determina a identidade geral do critério: justeza do conteúdo na descoberta e na explicitação do novo. Este momento da justeza do conteúdo deve ser particularmente sublinhado, pois quando se discute sobre o partidarismo surge, com muita frequência – determinada por uma atitude positiva ou negativa em face dele –, uma contraposição metafísica entre partidarismo e objetividade, como se o partidarismo excluísse uma representação objetiva,

objetivamente justa, de homens, situações e destinos, ou como se esta objetividade fosse somente um momento subordinado. Lenin, que defende com a máxima firmeza e com a máxima profundidade teórica o necessário partidarismo do marxismo, afirma – ao contrário das posições acima descritas – que uma de suas características decisivas é precisamente o grau superior de objetividade alcançável pelo marxismo: “Deste modo”, diz ele, referindo-se à análise clássica de todo fenômeno, “o materialista é por um lado mais coerente do que o objetivista e aplica o seu objetivismo de um modo mais profundo e completo”<sup>237</sup>. Esta afirmação de Lenin é válida para qualquer reflexo da realidade, tanto para a ciência quanto para a arte. (As várias formas assumidas pelo partidarismo no curso da história são objeto da parte histórico-materialista da estética.) Mas este lado comum do reflexo científico e estético revela ainda mais nitidamente o contraste: no mesmo fenômeno, daquilo que é novo, a ciência capta as leis das novas relações (ou das relações novamente descobertas) ou oferece pelo menos uma definição e uma interpretação justas de novos fatos singulares, ao passo que a arte representa mediante uma reprodução sensível, de evocação imediata, a forma vital pela qual os novos fenômenos se manifestam na vida humana, na sociedade. Por isto, a arte deve também mostrar de um modo universal toda singularidade através da qual o novo desemboca diretamente na existência. Mas, desta contraposição, resulta evidente que esta universalização não pode ser mais do que uma elevação da singularidade no particular determinado, no típico em sentido estético, ocorrendo ao mesmo tempo uma determinada concretização do universal, na qual sua universalidade em si é superada em sua concreta eficácia na vida humana, em sua particularidade.

Esta generalização segue uma direção oposta à da ciência. 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, penetram nelas até o ponto de ser impossível uma distinção. Não pode ocorrer aqui aquela dualidade, sublinhada por Lenin, entre a observação cientificamente justa de novos fatos e relações singulares importantes e um partidarismo na teoria do conhecimento, na economia, etc., que falsifique e altere

---

<sup>237</sup> Lenin, *Der ökonomische Inhalt des Narodniktums* (O conteúdo econômico do populismo), in *Werke, op. cit.*, vol. I.



as relações gerais. (Quando um contraste deste tipo se verifica na arte, ou é superado pelo “triunfo do realismo”, tal como Engels o descreve, ou então destrói a criação artística.)

A arte não pode representar nenhum fato ou relação fora de seu partidarismo: o partidarismo artístico deve se manifestar na representação de cada detalhe; de outro modo não existe como fato artístico. Do ponto de vista artístico, a “enunciação” de um fato forma uma unidade com sua representação: o fato já é visto e formado partidariamente quando aparece como mero dado; do ponto de vista estético, a atitude favorável ou contrária da obra para com os fenômenos singulares que contém é a qualidade específica de sua objetividade. Se na obra é pronunciado um julgamento ou feito um comentário (julgamentos e comentários são perfeitamente admissíveis como meios de expressão estética em certos gêneros artísticos), eles só têm valor artístico quando pretendem tornar consciente e claramente explícito o que já existia implicitamente na objetividade representada; tratar-se-á, portanto, mais de uma intensificação qualitativa da objetividade representada do que de um mero julgamento ou comentário sobre objetos dela independentes. Isto vale, em medida ainda maior, para o conjunto da obra. Sua composição, o mútuo esclarecimento das partes mediante a dinâmica e as proporções de suas relações recíprocas, é o autêntico meio artístico para aprovar ou rechaçar esteticamente determinadas tendências da vida.

Isto não significa diminuir a força do partidarismo. Pelo contrário; esta concepção expressa o fato estético essencial de que a obra de arte autêntica é partidária de cabo a rabo, em todos os seus poros, que os princípios de sua construção implicam tomadas de posição em face dos grandes problemas da vida, que o partidarismo não pode ser separado de sua objetividade estética. Uma unidade orgânica deste tipo poderá ser encontrada não apenas em temperamentos fortemente combativos, como Swift, Daumier ou Saltikov-Tchédrin, mas também nos artistas ditos objetivos, como Shakespeare ou Tolstói. Trata-se aqui, tão somente, de uma diversidade de meios expressivos, de temperamento artístico, cujo caráter, cujo modo de manifestação, etc., são determinados pelas condições de classe; não se trata de princípios fundamentais, radicalmente diversos, da representação artística. Precisamente a ligação estabelecida por Lenin entre a justa objetividade e o partidarismo permite à estética definir corretamente a real essência do partidarismo.

## 7. ESSÊNCIA E FENÔMENO

Chegamos assim à nossa segunda questão. A vida reproduz sempre o velho, produz incessantemente o novo; a luta entre o velho e o novo penetra em todas as manifestações da vida. Mas o critério ao qual chegamos expressa apenas de um modo geral a exigência de que o conteúdo seja justo e, por causa desta generalidade, ainda não pode fornecer uma real unidade de medida. Se quisermos chegar à necessária concreticidade da medida, devemos introduzir e examinar, ainda que brevemente, a dialética de fenômeno e essência. Escreve Marx: “Toda ciência seria supérflua se a essência das coisas e a sua forma fenomênica coincidissem diretamente”<sup>238</sup>. Dado que Marx se refere aqui ao ser que está na base do reflexo científico da realidade, e já que o ser que está na base da ciência e da arte é objetivamente idêntico, esta relação entre fenômeno e essência deve valer igualmente para o reflexo estético.

Mas, aqui também, volta a surgir a diversidade, ou melhor, a oposição que existe entre os dois tipos de reflexo no interior da identidade da realidade objetiva refletida. A tendência fundamental do reflexo científico é separar claramente fenômeno e essência; basta recordar, sobretudo, a expressão matemática de certos fenômenos físicos; mas, também nas ciências sociais, a forma fenomênica imediata é superada – por exemplo, no caso do preço e do valor em economia – a fim de se atingir uma compreensão conceitual adequada da essência. E é evidente que, mesmo quando a finalidade científica é investigar com exatidão o caso singular (como no exemplo que citamos do diagnóstico em medicina), o caso singular definido com precisão científica pode e deve também ter superado as formas fenomênicas imediatas que contém, pois só assim o conhecimento da essência encontra sua aplicação mais exata possível. De tudo isto, deriva que o reflexo científico da realidade deve dissolver a ligação imediata entre fenômeno e essência a fim de poder expressar teoricamente a essência, bem como as leis que regulam a conexão entre essência e fenômeno. A expressão geral assim obtida deve, por certo, ser sempre aplicável aos fenômenos, conter em si as suas leis; mas exteriormente, vista precisamente pelo lado do fenômeno, esta unidade pressupõe uma anterior separação, que é também mantida no que diz respeito à

---

<sup>238</sup> Marx, *Das Kapital* (O Capital), *op. cit.*, t. III, II, pág. 352.

imediatividade do fenômeno. É óbvio que este fato produz uma aproximação tanto maior à realidade objetiva quanto mais precisa for a separação da qual falamos. Não casualmente, portanto, Lenin define como “precioso” o desprezo de Hegel pela “ternura para com a natureza e a história”<sup>239</sup>.

É igualmente óbvio, por outro lado, que no processo do trabalho artístico a singularidade imediata do fenômeno é igualmente superada. As diversas espécies de naturalismo são antiartísticas e dissolutoras da forma precisamente porque, ao refletirem a realidade, não querem nem podem superar esta singularidade das formas fenomênicas imediatas. (Para evitar qualquer mal-entendido, observaremos brevemente que, falando de destruição da forma ou de ausência de forma, não pensamos em uma destruição da estrutura formal em geral, o que seria impossível, mas na destruição do caráter estético da forma.) Já Hegel observou corretamente que, por ausência de formas, “deve-se entender a falta da forma justa”<sup>240</sup>.

Mas, no processo do trabalho artístico, a superação da singularidade da forma fenomênica indica tão somente o ponto de partida, a separação consciente de fenômeno e essência, a enérgica conquista e elaboração do essencial; sob este aspecto, o trabalho artístico segue um caminho similar ao do reflexo científico. Mas, ao passo que este último permanece – como vimos – na nítida separação entre forma fenomênica e essência, o processo de superação que se realiza na obra de arte é uma superação no sentido literal hegeliano da palavra, ou seja, é ao mesmo tempo uma destruição, uma conservação e uma elevação a nível superior. Foi Goethe, mais uma vez, quem primeiro formulou com clareza esta peculiaridade do reflexo estético. Na passagem que citaremos, ele não fala expressamente na arte, é verdade, mas nossas anteriores análises demonstraram que a debilidade de Goethe na metodologia das ciências naturais consiste precisamente no fato de que tenta aproximá-las muito da estética; por isto, o que lá era uma debilidade, torna-se aqui o mérito de um precursor. Diz Goethe: “Existe um empirismo sensível que se identifica intimamente com o objeto e torna-se, portanto, autêntica e verdadeira teoria”. Inclusive estilisticamente, salta à vista o contraste com Hegel: em Hegel temos a polêmica irônica contra a “sensibilidade” em face

---

<sup>239</sup> Lenin, *philosophischer Nachlass, op. cit.*, pág. 51.

<sup>240</sup> Hegel, *Enzyklopädie*, § 133, adenda.

da realidade imediata; em Goethe, “o empirismo sensível”. Este contraste ilumina vivamente a relação entre forma fenomênica imediata e essência, respectivamente no reflexo científico e no artístico.

A generalização artística e a científica, como observamos várias vezes, seguem caminhos diversos. Na questão decisiva da relação entre fenômeno e essência, a especificidade da arte manifesta-se no fato de que a essência se dissolve completamente no fenômeno; e, na obra de arte, jamais pode ela assumir uma forma autônoma, separada do fenômeno, ao passo que na ciência pode estar separada dele – conceitualmente –, e as íntimas ligações lógicas, metodológicas e objetivas entre uma e outro não devem suprimir esta separação conceitual. A arte se revela, assim, mais próxima da vida do que a ciência. Isto corresponde à verdade enquanto a destruição consciente da figura autônoma da essência sublinha, na estrutura da realidade, o momento pelo qual a essência tem existência real apenas no fenômeno. Mas é só aparência, já que esta imanência da essência no fenômeno tem qualidades muito diversas na vida e na arte; na realidade, fenômeno e essência formam uma unidade real realmente inseparável, a grande tarefa do pensamento sendo a de extrair conceitualmente a essência desta unidade, tornando-a assim cognoscível. A arte, ao contrário, cria uma nova unidade de fenômeno e essência, na qual a essência está contida e imersa no fenômeno, tal como na realidade, e ao mesmo tempo penetra todas as formas fenomênicas de tal modo que, em sua manifestação, o que não ocorre na realidade mesma, elas revelam imediata e claramente a sua essência.

A ciência e a arte, portanto, transformam em algo existente para- nós a relação recíproca, que existe em-si na realidade, entre fenômeno e essência. A especificidade da arte, porém, consiste no fato de que na impressão imediata aparece conservada a estrutura da realidade, que ela consegue emprestar evidência imediata à essência sem lhe dar, na consciência, uma figura própria separada da forma fenomênica. Também esta característica da forma artística reflete um lado importante da realidade objetiva. Apenas o idealismo e o ceticismo negam a realidade do fenômeno, da aparência. A ciência, retornando ao fenômeno após ter extraído a essência, confirma-lhe conceitualmente a realidade. O mesmo é feito pelo materialismo dialético, que eleva à consciência a práxis científica. Diz Lenin:

Em suma, o inessencial, o aparente, o superficial, desaparece mais frequentemente, não é tão “sólido”, tão “firme” quanto a “Essência”.

Por exemplo, o movimento de um rio – a espuma em cima e as correntes profundas em baixo. Mas *também a espuma* é expressão da Essência<sup>241</sup>.

E ainda:

A aparênciã é a Essência em *uma* de suas determinações, em um de seus aspectos, em um de seus momentos. A *Essência* parece ser precisamente isto. A aparênciã é o “aparecer” da própria Essência em si mesma<sup>242</sup>.

A especificidade do reflexo artístico da realidade é a representação desta relação recíproca entre fenômeno e essência, representação que faz surgir diante de nós, porém, um mundo que parece composto apenas de fenômenos, mas de fenômenos tais que, sem perder sua forma fenomênica, seu caráter de “superfície fugidia”, aliás precisamente mediante sua intensificação sensível em todos seus momentos de movimento e de imobilidade, permitem sempre que se perceba a essencialidade imanente ao fenômeno. A particularidade, que como centro do reflexo artístico, como momento da síntese de universalidade e singularidade, supera estas em si, determina a forma específica de generalização do mundo fenomênico imediato, a qual conserva suas formas fenomênicas, mas as torna transparentes, propícias à ininterrupta revelação da essência.

As manifestações evidentes deste caráter das obras de arte naturalmente eram há muito tempo conhecidas pela teoria. Mas, durante longo tempo, induziram a que se rechaçasse a “falsidade” da arte, a que ela fosse considerada como sendo uma “forma preliminar” e primitiva do conhecimento. Tão somente o desenvolvimento da dialética na filosofia clássica alemã levou ao reconhecimento e à valorização positiva desta real peculiaridade da arte, como seu caráter essencial e determinante. Diz Hegel:

A forma da *intuição sensível* pertence à arte, que confere à verdade a forma de representações sensíveis. Estas representações, como tais, têm um sentido e uma significação que ultrapassam a esfera puramente sensível; não se propõem, todavia, através destes meios sensíveis, tornar inteligível o conceito em toda a sua universalidade; pois é precisamente a *unidade* do conceito com o fenômeno individual que constitui a essência do belo e de sua produção por obras de arte<sup>243</sup>.

E, de acordo com isso, assim resume a definição do belo: “O

---

<sup>241</sup> Lenin, *philosophischer Nachlass*, *op. cit.*, pág. 44.

<sup>242</sup> *Ibidem*, pág. 47.

<sup>243</sup> Hegel, *Werke*, *op. cit.*, t. X, 1, pág. 132.

*belo* se define, por isto, como o aparecer sensível da ideia<sup>244</sup>.

Este foi um grande passo à frente no sentido da justa compreensão do fato estético. Mas também aqui, como sempre, os juízos e as intuições geniais de Hegel são deformados pelo seu idealismo. Já nos referimos ao fato de que, em sua concepção do fato estético como intuição, admite apenas – na intuição – uma superação da representação, mas não do conceito; portanto, nega que o conteúdo da arte contenha em si, como momento superado, a universalidade concreta, realmente explicitada. Deste modo, ele está de pleno acordo com sua filosofia da história da arte, que transforma a arte num estágio superado no curso do desenvolvimento da história humana. Mas a contraditoriedade deste seu princípio revela-se bruscamente quando trata dos grandes artistas pertencentes aos períodos que, segundo a estrutura do seu sistema, já haveriam ultrapassado a arte e, em particular, quando trata de Goethe. Mas esta contradição penetra também em suas considerações teórico-estéticas. Hegel define o verdadeiro como sendo a ideia, e esta “só é ideia universal pelo pensamento”. Mas “a ideia também deve se realizar exteriormente e adquirir uma existência determinada enquanto objetividade natural e espiritual”. Isto ocorre apenas no belo: “Desde que, assim exteriorizada, a verdade se oferece imediatamente à consciência e o conceito permanece inseparável da manifestação exterior, a ideia não só é verdade como também é *beleza*”<sup>245</sup>. Qualquer conhecedor de Hegel vê que ele realiza aqui o mesmo salto mortal da ideia à realidade que se verifica, no conjunto do sistema, no momento da passagem da lógica para a filosofia da natureza, e que, deste modo, mistifica todas as passagens e todas as relações.

Embora reconheça mais claramente do que todos os seus predecessores a dialética de fenômeno e essência na estética, Hegel encontra-se diante de um falso dilema: ou rebaixar a arte a uma mera “forma preliminar” do pensamento, ou elevá-la à essência da própria realidade. A causa última desta antinomia, deste retrocesso de suas grandiosas sugestões dialéticas, deve ser indubitavelmente buscada na concepção sistemática idealista de Hegel, no fato de que necessariamente lhe falta a teoria do reflexo. Mas um papel não indiferente é desempenhado também pelo fato de que Hegel – repetimos: não obstante as esplêndidas sugestões – não leva em

---

<sup>244</sup> *Ibidem*, pág. 144.

<sup>245</sup> *Ibidem*.

conta a especificidade da generalização artística, que também considera o universal na arte em um sentido puramente lógico-filosófico. Deste modo, escapa-lhe a peculiaridade estética da dialética de fenômeno e essência; deste modo, desconhece a importância da particularidade na construção daquele mundo que a arte cria como reflexo da realidade, daquela particularidade que permite – e é a única a permitir – a fundamentação teórica da autonomia da arte e sua colocação no mesmo nível da ciência e da filosofia.

Um importante passo à frente com relação a Hegel pode ser encontrado na teoria estética de Bielinski. No ensaio “*A ideia da arte*”, que pertence ao período de transição do hegelianismo ortodoxo à filosofia materialista, ele fornece a seguinte definição: “A arte é a intuição imediata da verdade, ou um pensar por imagens”<sup>246</sup>. O importante, nesta lacônica formulação, é que ela abarca os dois lados do problema, tanto a unidade de pensamento e atividade artística quanto o caráter específico da arte. O termo “imediatez”, precisamente em sua aplicação à estética, deriva naturalmente de Hegel. Mas, anexando a este conceito o de “pensar por imagens”, Bielinski consegue formular a autonomia da arte de um modo muito mais decidido do que fora possível a Hegel. De fato, a “intuição” hegeliana, considerada quase como categoria específica da estética, contém *a priori* a subordinação hierárquica com relação à representação e ao conceito; Hegel tentou transformar a rígida hierarquia em relação dialética tão somente no que diz respeito à representação, mas não ao conceito. (Corresponde a isto o fato de que, em sua filosofia da história da arte, a relação entre religião e arte seja concebida de um modo muito mais dialético do que a relação contraditória e antinômica entre arte e filosofia. O fato de deixar este problema sem solução traz naturalmente consequências, neste campo, para a dialética de fenômeno e essência.)

Ao contrário, se Bielinski fala de “pensar por imagens”, isto implica colocar a arte no mesmo plano do “pensar por conceitos”. A debilidade da definição de Bielinski reside no fato de que, no tempo em que a formulou, mantinha-se no plano gnosiológico preso à identidade de sujeito-objeto e não chegara a conceber o reflexo da realidade objetiva. Ele diz: “...tudo o que existe, tudo o

---

<sup>246</sup> Bielinski, *Gesammelte Werke* (Obras Completas), Moscou, 1948, t. II, pág. 67 (em russo).

que chamamos matéria ou espírito, a natureza, a vida, a humanidade, a história, o mundo, o universo, tudo isto é pensamento que pensa a si mesmo”<sup>247</sup>. Este ponto de partida, idealista objetivo, obriga Bielinski a fundamentar tudo sobre tal pensamento – considerado como objetivo no sentido da identidade sujeito-objeto – e, por isto, em realidade, ele podia quando muito definir o processo artístico, mas não o fato estético objetivo. Dado que em sua definição inexiste a relação com a realidade objetiva real, ela capta certamente um momento importante do fato estético, mas tão somente um momento.

O grande passo à frente dado por Bielinski com relação a Hegel, portanto, consiste em ter fundado teoricamente a igualdade de direitos do fato estético, bem como – mediante o termo “imagem” – a sua especificidade. A segunda definição, ao mesmo tempo, distingue nitidamente a concepção da universalidade na arte e na ciência: o fato de que se trate de pensamento significa que uma e outra abarcam igualmente a universalidade; o fato de que seja um pensar por imagens estabelece a autonomia do fato estético. O termo “imagem” é inadequado porque ofusca a distinção entre singularidade e particularidade, já que ambas podem ser concebidas como imagem: a definição de Bielinski não oferece nenhuma indicação que possa estabelecer entre elas uma distinção teórico-estética. Isto o impede de elaborar corretamente uma dialética de fenômeno e essência, sobretudo porque o termo “pensar” atenua e confunde, de certo modo, os limites entre generalização artística e universalização filosófica. Em outra obra, Bielinski busca definir mais concretamente a arte e, em alguns detalhes, aproxima-se mais de sua essência, sem contudo superar inteiramente a debilidade fundamental daquela famosa definição. Diz Bielinski:

O objeto da arte é universal... Mas, a fim de não permanecer como uma ideia abstrata, o universal na arte – bem como na natureza e na história – deve se distinguir em fenômenos orgânicos separados. Por isto, toda obra de arte é algo particular, distinto, mas penetrado pelo conteúdo universal e pela ideia. Na obra artística, a ideia deve se fundir organicamente com a forma, tal como a alma com o corpo, de tal modo que destruir a forma significa destruir a ideia e vice-versa<sup>248</sup>.

No trabalho crítico, em muitas de suas análises particulares,

---

<sup>247</sup> *Ibidem*.

<sup>248</sup> Citado do segundo ensaio de Bielinski sobre a poesia popular russa, *in Ausgewählte Werke* (Obras Escolhidas), Moscou, 1936, t. II, pág. 683 (em russo).



Bielinski traça com exatidão muito maior este limite entre particular e singular. Mas aqui tratamos apenas da teoria da estética. Por outro lado, a fórmula do “pensar por imagens”, ainda que seja fundamental no sentido que indicamos, circunscreve intelectualmente conteúdo e forma. Estas debilidades da teoria de Bielinski se acentuam, naturalmente, na aplicação que dela fizeram, depois dele, outros pensadores.

Não é um acaso, por certo, que os grandes continuadores de sua obra, Tchernichévski e Dobroliubov, não tenham partido desta definição. De fato, ao definir a essência da arte, a dissertação de Tchernichévski, “*A relação estética entre arte e realidade*”, na qual a nova posição materialista em face da realidade é pela primeira vez colocada no centro da concepção estética, não parte do conceito do “pensar por imagens”, mas do conceito da imitação, da reprodução da realidade<sup>249</sup>.

Este *excursus* na história da teoria estética se fazia necessário, a fim de demonstrar, de outro ponto de vista, que uma demonstração gnosiológica da autonomia da arte, ao lado do conhecimento científico da realidade, só é possível sobre a base de uma teoria materialista do reflexo. De fato, tão somente a concepção dialético-materialista permite captar conceitualmente, nesta relação recíproca de essência e fenômeno, a proximidade da vida e, ao mesmo tempo, a separação da vida cotidiana, o retorno à imediatividade que ocorre precisamente como decorrência de sua superação, a presença constante da essência, a qual, porém, não se coagula em forma autônoma. Os pensadores que analisamos demonstram como os esforços grandiosos realizados antes do surgimento do materialismo dialético não atingiram a plena compreensão destes problemas. As considerações feitas sobre a dialética de essência e fenômeno levaram-nos a concretizar esta doutrina em outro importante ponto. Nesta dialética, de fato, conseguimos explicar a real peculiaridade do reflexo artístico da realidade, tanto em sua concordância como em sua oposição ao reflexo científico. Pretendemos agora concretizar ainda mais as definições obtidas, de modo a fazer com que este caráter do reflexo estético surja claramente nas manifestações mais decisivas que dele decorrem; através desta concretização, poderemos também deduzir da teoria do reflexo, mais claramente do que até

---

<sup>249</sup> Tchernichévski, *Ausgewählte philosophische Schriften* (Escritos filosóficos escolhidos), Moscou, 1953, pág. 482.

agora foi possível, a essência da originalidade artística.

## 8. DURAÇÃO E TRANSITORIEDADE

Examinando a reprodução estética das relações dialéticas entre fenômeno e essência, vimos que um dos mais indispensáveis pressupostos do surgimento de autênticas obras de arte é o mais penetrante e compreensivo aprofundamento possível da essência. A respeito da originalidade artística, já nos foi possível estabelecer que ela significa, em primeiro lugar, descoberta e revelação do novo, tomada de posição a favor do novo na luta entre o que nasce e o que morre. Agora é possível concretizar ainda mais: a real originalidade artística implica também que se capte precisamente a essência do fenômeno novo, e isto deve ocorrer de acordo com o caráter específico do reflexo estético tal como o explicamos, isto é, não simplesmente descobrindo as leis gerais que se revelam no surgimento do novo, como é o caso nas ciências, nem simplesmente constatando novos fenômenos ou elevando-os a problemas, como costuma ocorrer nas ciências quando a descoberta de novas leis ainda está na fase preliminar, mas sim representando destinos particulares de homens particulares, refletindo situações e eventos do mundo objetivo que mediatizam estas ou aquelas relações entre os homens e que, por sua vez, se transformem com a transformação destas. O valor estético destas representações depende, em primeiro lugar, da sensibilidade, da profundidade e da amplitude com as quais o artista sabe captar a direção na qual tais particularidades se movem, transformando-se, bem como representá-la de um modo adequado à sua novidade.

Concedemos uma posição central ao momento da novidade, em vista do problema que nos interessa, porque precisamente este momento possui um peso de primária importância para o valor duradouro de uma obra. Mas só na condição de ser concebido universalmente, de acordo com a universalidade do mundo artístico, ou seja, somente quando o surgimento do novo é realmente entendido como transformação (que pode ser eventualmente o início da transformação, o primeiro germe das forças que deverão produzir a transformação). Analisando a mais intensa forma de surgimento do novo, a revolução, Lenin define sua característica essencial:

Só quando os “*de baixo*” não *querem* e os “*de cima*” não *podem continuar vivendo à moda antiga* é que a revolução pode triunfar. Em outras

palavras, esta verdade exprime-se do seguinte modo: a revolução é impossível sem uma crise nacional geral (que afete explorados e exploradores)<sup>250</sup>.

A exigência desta universalidade – tal como Lenin a expressa do ponto de vista do conhecimento científico e da práxis política – tem as mais amplas consequências no campo da estética: o novo, assim considerado, é um fenômeno histórico global, uma transformação que abraça e penetra a totalidade da vida social. Quando artistas de menor dimensão – de acordo com sua orientação social – voltam a atenção exclusivamente para momentos novos e os inserem em um ordenamento social velho, substancialmente imodificado ou esquematicamente descrito, ou, defendendo o velho, representam o novo de um modo falso, calunioso, sem ver seus lados positivos, quando isto ocorre, surge, por se ter um conteúdo castrado, uma forma pobre e esquemática. Uma outra consequência desta renúncia à verdadeira universalidade do novo é que, na maioria dos casos, o velho e o novo não mais se opõem como duas formas do ser social, não representam a luta de forças sociais reais, mas empalidecem, na obra de arte, mediante o contraste entre um ser e um mero dever-ser (ou não-dever-ser).

Os artistas realmente notáveis, pelo contrário, concebem sempre o novo como fenômeno universal, como uma potência social realmente ativa: a dissolução dos velhos estratos já dominantes ou ainda dominantes aparece no justo nível de sua desagregação interna, ao passo que o novo é representado na forma desenvolvida ou puramente embrionária que possui efetivamente no momento do desenvolvimento que é figurado. A composição é determinada concretamente pelas reais e múltiplas influências recíprocas destas componentes existentes. Walter Scott, e após ele Balzac, representaram deste modo a Inglaterra e a França, respectivamente, durante e após a Revolução; ao quadro por eles fornecido, pertencem organicamente tanto a degradação e decomposição interna, política e humana, dos seguidores dos Stuart e da aristocracia legitimista, quanto a firmeza heroica, que então surge em cena, dos puritanos e dos jacobinos.

Mas, também aqui, a requerida universalidade do conteúdo ideal não impõe absolutamente que a realização formal contenha uma totalidade enciclopédica: a totalidade dinâmica pode muito bem

---

<sup>250</sup> Lenin, *A doença infantil do “esquerdismo” no comunismo*, ed. brasileira, Editorial Vitória, Rio de Janeiro, 1960, págs. 96-97.

iluminar uma supremacia imediata no processo da dissolução do velho ou do nascimento do novo; a justeza e a força de convicção dependem, exclusivamente, do modo pelo qual cada obra de arte torna evidente, em suas conseqüências, tanto o momento que prevalece quanto os movimentos reais do momento que não aparece diretamente, ou que aparece apenas no fundo. Assim, em *A Mãe*, Gorki representou o nascimento do novo através, sobretudo, da figuração imediata de homens novos, que se desenvolvem neste sentido da novidade; em *A Família Artamánov*, ao invés, observou a mesma matéria, mas do ponto de vista da dissolução do velho. Muito similar é o caso de Cholókhov em *O Don Silencioso*. Estas proporções podem variar quase ao infinito, o que demonstra que a prioridade do conteúdo tomada como critério – aqui a universalidade e a justeza do novo em sua essência – e baseada no sentido estético real não impede a variedade e a originalidade da forma, mas, pelo contrário, as favorece.

A teoria estética da burguesia decadente, de acordo com sua natureza de classe, não aceita critérios deste tipo. Compreende-se que uma classe que, se ousa levar ao fim os pressupostos atuais de sua concepção do mundo (o que naturalmente ocorre muito raramente), só consegue produzir sentimentos de desespero total por causa do caos que a envolve, tão somente visões de dissolução; uma classe que, em sua produção normal, expressa tão somente por modos diversos a fuga em face da essência da realidade, através de meios refinados ou grosseiramente demagógicos; compreende-se que uma tal classe não queira tomar conhecimento de um critério centrado sobre a justificação de um futuro que, no presente, é reconhecido frequentemente apenas como perspectiva. Marx, ao contrário, considerava como o maior mérito de Balzac o seguinte:

Balzac não foi apenas o historiador de sua época, mas o criador profético de personagens ainda embrionários nos dias de Luís Felipe e que só desabrocharam completamente depois de sua morte, no governo de Napoleão III<sup>251</sup>.

Do ponto de vista burguês, sobre o qual falamos, afirma-se que considerações como as nossas não levam em conta a forma artística; conseqüentemente, tomam-se como critério as inovações formais, as “revoluções” no problema da forma. Em oposição, podemos facilmente responder que, a nosso ver, toda forma

---

<sup>251</sup> Paul Lafargue, *Reminiscências de Marx*, in *Conceito Marxista do Homem*, ed. brasileira, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1962, pág. 204.

artística é forma de um conteúdo determinado. Por isso uma forma real e essencialmente nova só pode também ser criada a partir de um conteúdo de ideias substancialmente novo; nossa finalidade era, precisamente, estudar os critérios desse conteúdo autêntico e significativo. (Sobre as questões específicas da forma, só poderemos nos deter mais amplamente em outro contexto, após ter esgotado o nosso atual tema.) Os entusiastas das “revoluções na forma” frequentemente se esquecem do fato de que sua validade tem uma brevíssima existência. O desenvolvimento da arte no último meio século assistiu, pelo menos, a uma dezena destas “revoluções”, cujas “inovações históricas” têm sido na maioria das vezes inteiramente esquecidas após poucos anos, já que as suas produções perderam em pouco tempo qualquer interesse. Isto não deve ser atribuído ao acaso, nem a uma rápida modificação das modas. Por trás de cada modificação na forma, ainda que os “revolucionários” do caso possam não tê-lo percebido, esconde-se uma transformação do conteúdo da vida. O importante é ver onde e como os artistas captam este conteúdo da vida: se estudam a fundo as modificações na própria vida e elaboram a fundo o seu novo conteúdo, a fim de procurar e encontrar, portanto, a nova forma adequada ao novo conteúdo, ou se se contentam com os fenômenos imediatos e superficiais da vida e proclamam que uma forma aparentemente adequada a estes fenômenos superficiais é algo “radicalmente novo”. Esta nova forma, portanto, por mais pesquisada e rebuscada que possa ser, é também o reflexo de determinados fenômenos novos da vida, mas de fenômenos meramente superficiais; os “inovadores” captaram apenas um pedaço, uma pequena margem, um fragmento do que é realmente novo; destacaram-no artificial e metafisicamente do passado e da perspectiva do futuro, da verdadeira luta histórico-social entre o velho e o novo: por isto, não estão em condições de captar no novo, inclusive no que diz respeito ao aspecto artístico formal, os traços permanentes que indicam realmente o futuro ou que caracterizam profundamente a crise do presente; por isto, sua nova forma “revolucionária” é inteiramente superficial e deforma precisamente o novo, é uma forma que restringe e falsifica a essência do novo<sup>252</sup>.

---

<sup>252</sup> Sobre as chamadas revoluções na forma, cf. o meu ensaio sobre o expressionismo, bem como os ensaios *Es geht um den Realismus* (Trata-se do Realismo) e *Briefwechsel mit Anna Seghers* (Correspondência com A. S.) em

Com isto, chegamos a uma questão de grande importância para a história da eficácia da arte: a questão da sobrevivência ou da transitoriedade das obras de arte. Aqui surge novamente, desta vez do ponto de vista da eficácia, a profunda diferença entre reflexo científico e reflexo artístico, ainda que sempre sobre a base da identidade da realidade refletida. Em ambos os casos, pode sobreviver tão somente o que possui uma importância atual para o presente. Na ciência, um conhecimento falso ou imperfeito é sempre substituído por um mais correto e mais compreensivo. O que ocorre no mundo da arte, ao contrário, nada tem a ver com esta substituição de um produto por outro.

A influência exercida por uma obra de arte no tempo depende da maior ou menor justeza e força compreensiva com as quais é refletida a realidade, da profundidade e da paixão com as quais é captado o essencialmente novo, com as quais é elaborado o conteúdo ideal, da capacidade de encontrar uma forma nova na qual este novo encontre expressão adequada, uma forma que unifique, em uma perfeita harmonia orgânica, a especificidade (a particularidade, a essência determinada e concreta) deste novo com as condições formais gerais de uma eficácia duradoura, com as leis do gênero artístico em questão. Para a eficácia de determinada obra, não tem importância o fato de que esta complicada harmonia de conteúdo e forma seja ou não realizada também em outras obras, que esta ou aquela obra realize tal harmonia em maior ou menor medida.

Com isso, afirma-se de modo geral como a possibilidade de conservar validade é substancialmente diversa para uma proposição científica (ou para um sistema de proposições) e para uma obra de arte: por um lado, temos na ciência uma interpenetração relativamente contínua, uma contínua correção recíproca, um intercâmbio de tentativas visando a se aproximar o mais possível da verdade objetiva; por outro lado, na arte, temos obras autônomas, essencialmente independentes umas das outras (e isto vale também para as diversas obras do mesmo artista), que conseguem exercer uma eficácia duradoura por “força própria” ou que são esquecidas por causa dos próprios defeitos. (A fim de

---

meu livro *Probleme des Realismus* (Problemas do Realismo), Aufbau Verlag, Berlim. Sobre o problema de como e após quais modificações possam estas novas formas tornar-se portadoras de um conteúdo realmente novo, veja-se o ensaio *Die Tragödie der modernen Kunst* (Thomas Mann e a tragédia da arte moderna) in *Ensaio sobre Literatura*, *op. cit.*

evitar mal-entendidos, é necessário sublinhar que falamos aqui tão somente da vitalidade estética das obras de arte; para nossa questão, não tem importância o fato de que a história literária, a filologia, a historiografia, etc. estudem a fundo as produções artísticas como documentos de sua época, e tampouco o fato de que mesmo neste campo, como em todos os outros, apareçam em grande quantidade fenômenos de transição, que possuem aspectos eficazes em parte do ponto de vista documental, em parte do estético.)

Mas, se atribuirmos a estas causas a eficácia duradoura das obras de arte, não terminaremos caindo na anarquia subjetivista? Não terminaremos negando que a eficácia artística seja de acordo com as leis sociais? Acreditamos, ao contrário, que é precisamente reconhecendo e valorizando teoricamente este dado real que se confirma e se aprofunda esta conformidade às leis, que ela é compreendida em sua justa objetividade. De fato, tão somente a teoria burguesa da decadência vê algo anárquico e irracionalista no oposto negativo da duração, na transitoriedade, ou busca suas causas no fato puramente estético, nos problemas da “pura” forma. Na realidade histórico-social, uma obra de arte envelhece através de um processo inteiramente diverso. Toda obra é o reflexo artístico de um processo do qual se revela com clareza tanto a proveniência quanto a destinação, no qual o desenvolvimento dos homens, a evolução de seus destinos, sua valorização artística na obra fornecem os princípios últimos da composição, da forma.

A obra, portanto, aparece como uma reprodução abreviada, compacta, da representação que o artista faz, no trabalho criador, do caminho percorrido pelo desenvolvimento da humanidade. A obra, com sua generalização artística no particular, eleva por certo a matéria representada, depurando-a de tudo o que contém de cotidiano, e empresta-lhe uma vida própria fundada aparentemente sobre si mesma, que repousa em si mesma. Esta aparência realmente existente, no sentido indicado por Lenin, é exagerada nas teorias de *l'art pour l'art*, transformada em princípio único fundamental e, portanto, falsificada. Mas esta elevação do mundo cotidiano a uma esfera autônoma é uma pura aparência – ainda que seja uma aparência existente –, na medida em que é o verdadeiro pressuposto para o retorno da arte à vida, para sua ativa eficácia na realidade social. De fato, somente através desta elevação na esfera da generalização artística (do particular, do típico) das figuras e dos eventos, de seu modo de atuação, de sua direção e de

sua perspectiva, de sua causa, somente assim a obra de arte torna-se uma reprodução da vida na qual os homens encontram a si mesmos e aos seus destinos, explicitados mediante uma profundidade, uma compreensividade e uma clareza que não podem ocorrer na própria vida. Apenas de uma forma elaborada sobre esta base podem as obras de arte extrair sua apaixonante eficácia. Jamais se deve esquecer, porém, que esta eficácia ocorre, em primeiro lugar, porque no mundo representado pela arte os homens revivem e reconhecem, com emoção, a si mesmos, aos seus destinos típicos, à sua direção, e que, por isto, o pressuposto indispensável desta eficácia, na representação do típico, é a justeza do conteúdo. Mas, na realidade presente, as proporções, a direção e, sobretudo, a perspectiva do típico jamais podem ser fixadas com exatidão matemática. A genialidade do artista consiste em pressentir esta direção dos eventos, em adivinhar o que ele prevê como perspectiva e que, um dia, surgirá como realidade. Por isso, Marx fala de “figuras proféticas”; e Stalin completa corretamente e concretiza este conceito do seguinte modo:

O que interessa, sobretudo, ao método dialético não é o que num dado momento parece estável e principia já a morrer, mas o que nasce e se desenvolve, embora, em certo momento, pareça pouco estável<sup>253</sup>.

Stalin ilumina aqui corretamente o coeficiente de incerteza que delimita com exatidão a possibilidade de erro no que diz respeito ao presente e ao futuro. Se aplicarmos isto à arte, veremos a causa por que tantas obras importantes, no que toca ao conteúdo e à forma, envelhecem. Dado que, no curso do desenvolvimento, muitas coisas que no presente parecem débeis e passageiras podem se tornar mais tarde o sólido fundamento de inteiras formações sociais novas, enquanto muitas outras que, quando apareceram pela primeira vez, pareciam irresistivelmente fortes, caíram entretanto mercedamente no esquecimento por serem episódios insignificantes. O próprio futuro torna-se a unidade de medida para julgar se o presente foi ou não compreendido e valorizado corretamente. Nestas condições, encontra-se naturalmente qualquer reflexo da própria época na consciência humana, tanto o científico quanto o artístico. Um e outro se encontram nas mesmas condições inclusive na medida em que não é possível ter

---

<sup>253</sup> Stalin, Sobre o materialismo dialético e o materialismo histórico, in *Sobre os Fundamentos do Leninismo*, ed. brasileira, Editorial Calvino, Rio de Janeiro, 1945, pág. 264.



antecipadamente consciência de quais serão os fatos do futuro, de sua fisionomia realmente concreta; mesmo um crítico genial da vida contemporânea, como era Fourier, caía em uma pueril ingenuidade quando pretendia traçar os contornos da vida futura em seus detalhes reais. Para o verdadeiro pensamento científico, ao invés, é perfeitamente possível estender também ao futuro os princípios por ele descobertos no passado e no presente, segundo os quais se afirmará a validade das leis; mas se deve ter em conta que, quando se trata de generalizações levadas ao limite máximo, só podem ser fixadas conceitualmente as relações mais gerais, mais essenciais. Que seja possível se chegar a isto, é o que é demonstrado, por exemplo, pelas explicitações de Marx – na *Crítica do Programa de Gotha* – sobre as características essenciais dos dois períodos do socialismo e da passagem para ele, a ditadura do proletariado.

A possibilidade de prever o futuro é, na arte, de uma espécie qualitativamente diversa. Também aqui é confirmada a diferença que estabelecemos entre as duas modalidades de reflexo. Enquanto na ciência a previsão do futuro só é possível mediante o mais alto, puro e concreto modo de ser da universalidade, na criação artística chega-se a ela através do reencontro, igualmente perfeito, da particularidade. A veracidade das perspectivas da obra de arte, portanto, consiste no seguinte: o particular (típico) representado na obra deve se revelar como momento exatamente previsto, como momento necessariamente conservado na continuidade do desenvolvimento da humanidade. Por muito tempo, este fato foi transformado em fetiche, recebendo uma formulação metafísica através do conceito do “universalmente humano”, mas a crítica contrária, em si justificada, caiu no mais das vezes no relativismo, negando também a continuidade da história humana e, nesta, a conservação dos pontos nodais típicos. Deste modo, contudo, nega-se a validade duradoura das grandes obras de arte – o que é um fato histórico objetivo – ou é-se obrigado a recorrer a construções artificiosas e retorcidas (como a de Spengler, sobre a “contemporaneidade” do devenir e da evolução de diversos ambientes culturais), quando não se chega mesmo a afastar totalmente a questão, exagerando-se formalisticamente a importância da perfeição formal e introduzindo-se assim um fetiche ainda mais falso do que o “universalmente humano”.

Trata-se, portanto, de uma representação que figure os homens e seus destinos, tanto do ponto de vista do conteúdo quanto do das proporções, de tal modo que correspondam realmente à sua

sobrevivência no desenvolvimento da humanidade e que, por isto, sobretudo por isto, possam ser revividos em qualquer época, quando as causas, os pressupostos, o modo de manifestação histórico-social destes homens e destinos tiverem sido há muito esquecidos. Como exemplo típico, como *pendant* artístico da previsão científica do futuro exemplificada no caso de Marx, pode ser citada a *Antígona* de Sófocles. Nesta obra, são corretamente intuídas precisamente as proporções dos destinos humanos, dos problemas morais; a trágica vitória de Creonte e a trágica derrota de Antígona são profunda e duradouramente justas, do mesmo modo como são justos a humana superioridade moral de Antígona sobre Creonte e o espírito progressista racional e político de Creonte em face de Antígona. Mas tais proporções não são justas do ponto de vista “humano universal”, como se a tragédia de Sófocles fosse uma representação resumida universal de contrastes “eternos” (por exemplo, entre moral estatal e moral privada, etc.); não, o conflito tem uma limitação, determinação e particularidade históricas precisas. Thomson vê corretamente que, já na variante esquiliana da lenda, “o clã desaparece, o Estado sobrevive”<sup>254</sup>. Este é também o fundo da *Antígona* de Sófocles. Mas enquanto Ésquilo representa esta mesma modificação, a dissolução do clã e sua consequente derrota, deixando aparecer o surgimento do Estado tão somente como resultado final e como perspectiva, em Sófocles tudo isso é já um simples pressuposto e o drama tem como objeto exclusivamente o choque moral entre a ética do antigo e a ética do novo.

O conteúdo de *Antígona* é profundamente justo porque Sófocles, representando convincentemente a inevitável derrota, fazendo ressaltar energicamente o direito social do novo, mostra na figura de Antígona, mediante um *pathos* apaixonante, os valores morais perdidos pela humanidade nesta necessária superação, progressista em última análise, da sociedade gentilica. Friedrich Engels deu uma formulação científica geral ao problema representado por Sófocles:

O mais reles dos beaguins do Estado civilizado tem mais “autoridade” do que todos os órgãos da sociedade gentilica juntos; no entanto, o príncipe mais poderoso, o maior homem público, ou general, da civilização pode invejar o mais modesto dos chefes de gens, pelo respeito espontâneo e indiscutido que lhe professavam<sup>255</sup>.

---

<sup>254</sup> George Thomson, *Aeschylus and Athens*, Londres, 1946, pág. 315.

<sup>255</sup> Engels, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. São Paulo.

Trata-se aqui de um problema humano e moral que, em sua contraditoriedade, atravessa toda a história da sociedade de classes. A construção dramática de Sófocles, com a grandiosa justeza de suas proporções, a maravilhosa vitalidade de todas as figuras, o *pathos* de Antígona e Creonte, poderiam erguer-se tão somente sobre uma tal base.

Tem pouca importância o fato de que, quando se deu a esta eficácia permanente uma formulação conceitual, muito raramente se penetrou no conteúdo histórico da matéria e, ao contrário, muito frequentemente se entendeu de um modo inteiramente diverso o conteúdo de tal eficácia (se bem que Hegel, por exemplo, tenha visto com relativa clareza o conflito real); o que importa sobretudo nesta eficácia é que o conteúdo e a forma sejam apropriados como coisas vivas: então, o significado deste conflito moral, a figura de Antígona, etc., podem ser sentidos corretamente, mesmo que a motivação histórica dada à experiência estética seja falsa. (Falaremos, logo mais, do desenvolvimento desigual ocorrido frequentemente com esta eficácia.) Inteiramente errado, ao contrário, é derivar esta eficácia permanente da perfeição dramatúrgica da forma. Sófocles, aliás, possui uma estrutura dramática de tal modo natural e definitiva que quase todas as reelaborações (até a de Anouilh) tiveram de repeti-la sem grandes modificações. Contudo, dado que nestas reelaborações o *pathos* de Antígona e de Creonte carece necessariamente de sua real base histórico-social, estas grandiosas figuras, vivas e típicas, transformaram-se nos dramas posteriores, a depender dos casos, em marionetes acadêmicas ou em tipos extravagantes e excêntricos.

Do mesmo modo – e aqui a coisa é ainda mais evidente – as obras de arte envelhecem de acordo com a justeza, com a justa proporcionalidade com a qual é vista a essência histórico-social da luta entre o velho e o novo. As justas proporções inexistem mais facilmente, mesmo nos mais talentosos artistas, quando modificações sociais, sobretudo em períodos de transição, produzem preconceitos em massa, dos quais caem facilmente vítimas artistas que possuem uma visão do mundo confusa, decorrente de uma visão classista e unilateral das contradições e das lutas da época. Também aqui podemos citar um exemplo típico: *O Pato Selvagem*, de Ibsen. Sem dúvida, este é o seu drama

mais profundamente vivido, mais apaixonadamente autocrítico. Mas o anarquista pequeno-burguês Ibsen oscila entre uma concepção trágica e uma concepção cômica de suas figuras e de seus conflitos. Esta oscilação, este intrincado compenetrar-se e alternar-se de perspectivas e pontos de vista contraditórios, foi seguramente uma das causas da forte influência por ele exercida sobre os contemporâneos, que viviam, se isto é possível, em uma confusão ainda mais profunda. Esta oscilação contém a correta compreensão da autodestruição dos ideais burgueses, aliada a uma completa incompreensão no que diz respeito às verdadeiras causas desta dissolução.

Mas a evolução destrinchou o que aparecia em Ibsen como irremediavelmente intrincado e, à luz desta realidade, os homens e os eventos de *O Pato Selvagem* revelaram-se não como reflexos corretos de deformações humanas, mas como deformações e complicações artísticas de tipos e problemas dos quais a história já tornara evidente a valorização positiva ou negativa. (Para evitar equívocos, é interessante sublinhar que, do ponto de vista dramaturgico-formal, *O Pato Selvagem* é uma perfeita obra-prima.) Basta pensar em Cervantes para se ver claramente estas debilidades de Ibsen (derivadas de uma concepção pouco clara do mundo, da incerteza pequeno-burguesa), estas debilidades do notável artista dramático. A concepção resolutamente cômica do *Dom Quixote*, determinada pela decisiva tomada de posição de Cervantes na luta entre feudalismo moribundo e mundo burguês nascente, não apenas permite à comicidade da representação desenvolver-se sem distúrbios até a destruição humana do que está superado, mas permite também que a integridade humana subjetiva de Don Quixote, sua pureza, sua coragem, sua retidão, surjam claramente, a ponto de aflorar o trágico, em contraposição à intensa inferioridade moral do mundo real, o qual, por histórica necessidade, rechaça o seu mundo fantástico e o dissolve entre risos. Em Cervantes, portanto, o positivo e o negativo, o trágico e o cômico, reforçam-se reciprocamente, ao passo que em Ibsen debilitam-se mutuamente. A razão decisiva pela qual uma obra conserva uma eficácia permanente, enquanto outra envelhece, reside em que uma capta as orientações e as proporções essenciais do desenvolvimento histórico, ao passo que a outra não o consegue.

Naturalmente, como já assinalamos, as obras de arte conservam sua eficácia ou envelhecem mediante um processo extremamente desigual. Nas anteriores considerações, abstraímos

intencionalmente estas desigualdades e podíamos fazê-lo, já que as conclusões às quais chegamos conservam sua validade histórica, ainda que tão somente no nível dos princípios, representando em certo sentido uma direção tendencial e não uma chave para resolver todas as questões singulares concretas que se apresentam na história da eficácia das obras de arte. Tais questões, é claro, estão fora de nossas presentes investigações. Limitar-nos-emos, portanto, a esclarecer o seu aspecto mais importante do ponto de vista teórico geral. Toda cultura de uma classe, no curso da história que se processou até hoje, recebe sempre, como tradição do passado, uma massa maior ou menor de obras de arte. Uma parte desta massa se torna, em cada oportunidade, viva possessão estética de uma dada cultura, e a escolha desta parte depende, em primeiro lugar, das necessidades ideológicas do momento. O ponto de vista por nós esclarecido tem nisto uma importância decisiva, na medida em que uma época se apropria sobretudo do que permite, por experiência direta, uma imediata passagem do presente ao passado e às perspectivas do futuro. Revela-se aqui a continuidade, por nós sublinhada, do decurso histórico; só pode conservar viva eficácia uma arte que possa ser sentida como reprodução do próprio passado. Toda cultura tem por divisa, portanto, a frase de Molière: “*Je prend mon bien où je le trouve*”.

Contudo, dado que o curso objetivo da história não é uma evolução retilínea, dado que as classes que determinam a cultura são com frequência parcial ou inteiramente reacionárias, e que inclusive o progresso no âmbito das sociedades de classe tem um caráter necessariamente contraditório (de modo que é também aqui válida a lei fundamental do desenvolvimento da natureza inorgânica, formulada por Engels: “todo progresso na evolução orgânica é, ao mesmo tempo, um retrocesso”<sup>256</sup>), a arte de uma época precedente é acolhida ou rechaçada pela época sucessiva de uma maneira contraditória, determinada pelas relações de classe. Por isto, a interpretação da arte antiga esteve sujeita a múltiplas deformações e equívocos. Basta recordar a disputa em torno de Homero e Virgílio, nos séculos XVII-XVIII, quando nas tomadas de posição favoráveis ou contrárias, em suas motivações conteudísticas e formais, expressava-se a luta entre cultura cortesã-feudal e cultura burguesa em ascensão. Tão somente com o fim da “pré-história da humanidade” (Marx), com o surgimento da cultura socialista, torna-se possível assumir uma atitude correta também

---

<sup>256</sup> Engels, *Dialektik der Natur* (Dialética da Natureza), *op. cit.*, pág. 661.

em face da história da arte.

## 9. INDIVIDUALIDADE DA OBRA E PARTICULARIDADE

Todas estas diferenças, ou melhor, estes contrastes entre o modo científico e o modo artístico de refletir a mesma realidade objetiva reenviam sem exceção ao aspecto específico da arte, ao qual já nos referimos muitas vezes: a individualidade da obra, que é em si concluída, repousa sobre si mesma, é em si autônoma, age imediatamente apenas através de si mesma. Também aqui não é difícil indicar o contraste com o reflexo científico da realidade. As proposições e as leis de uma ciência – e, no fim das contas, de todas as ciências – formam um *continuum*. Toda nova proposição só se pode demonstrar como válida no contexto desta totalidade. Isto significa que toda nova proposição deve estar em harmonia com todas as proposições e leis já verificadas; no caso de surgir alguma contradição, a nova proposição ou é errada (ou, eventualmente, incompleta, formulada insuficientemente, etc.) ou obriga a que as proposições que a contradizem sejam revistas e, a depender do caso, rechaçadas, expressas diversamente, etc. Já Aristóteles afirmava corretamente: “É impossível que um mesmo predicado convenha, e ao mesmo tempo não convenha, a um mesmo sujeito e numa mesma relação”<sup>257</sup>.

Esta estrutura fundamental do reflexo científico não tem analogia no estético. Para evitar qualquer equívoco, observaremos preliminarmente – para depois voltarmos a isto mais detalhadamente, ao falarmos da análise da estrutura do mundo – que contradições entre coisas que se excluem reciprocamente podem muito bem existir no interior de uma obra. Afirma-se, por exemplo, que um personagem contradiz a si mesmo, que em um quadro a luz é contraditória, etc. Nestes casos, pode se tratar tanto de contradições no conteúdo como de contradições na forma. Os primeiros consistem em uma falta de concordância com a verdade da vida; representam, portanto, antes uma falsidade do que uma contradição. Os segundos surgem quando o artista é incapaz de representar adequadamente na obra, como contradição em movimento, uma contradição da vida. Quando se tem uma representação realmente artística de reais contradições da vida, é

---

<sup>257</sup> Aristóteles, *Metafísica*, IV, B, 10 056.

mesquinharia querer falar de contradições, de impossibilidades, como frequentemente se faz a propósito do início do *Rei Lear* de Shakespeare. Goethe nos dá uma inteligente análise do modo pelo qual um grande artista – Rubens – sabe reduzir à harmonia artística algo realmente contraditório<sup>258</sup>. Se dois pintores figuram diversamente a mesma paisagem ou retratam diversamente a mesma pessoa, não existe contradição no sentido indicado. Naturalmente, uma das obras (ou ambas) pode carecer de valor artístico, mas então cada uma delas deve ser julgada de acordo com os métodos acima indicados. Naturalmente, em ambos os casos, o critério decisivo de julgamento é, como vimos, o da profundidade, da justeza, da compreensibilidade, da riqueza, da ordem, etc., com as quais a realidade é refletida; mas é possível tanto que ambas as obras sejam bem realizadas deste ponto de vista, como que nenhuma delas o seja. Naturalmente, pode-se fazer também uma comparação entre elas e julgar que uma é artisticamente superior à outra. Todas estas coisas, e outras ainda, verificam-se continuamente – e com todo direito – na prática da história literária e artística. Mas é claro que, por trás de todo julgamento desta espécie, deve sempre estar a fundamental experiência estética das referidas obras singulares, tomadas em si; e que nesta experiência, sobretudo, quem julga está inevitavelmente em face, sempre e apenas, de uma determinada obra; a comparação entre as obras pressupõe sempre esta base preliminar, sem a qual escaparia a quem julga precisamente a essência estética das obras confrontadas, e o seu julgamento, a sua comparação, seria privada de valor estético.

Esta peculiaridade da arte se revelará ainda mais claramente, talvez, se dermos aos nossos exemplos um caráter mais concreto. Sempre que diversos artistas reproduziram a mesma realidade, refletiram-na e a representaram de um modo qualitativamente diverso no que diz respeito à criação dos tipos, chegaram a resultados frequentemente muito divergentes quanto à perspectiva: mas não se pode dizer que exista contradição, no sentido aristotélico citado, entre as representações que Balzac e Stendhal deram do período da Restauração e da monarquia burguesa, entre as narrações que Turgueniev e Saltikhov-Tchédrin fizeram da dissolução da servidão da gleba na Rússia. Ninguém pretenderá negar as diferenças. Balzac, por um lado, é um partidário da

---

<sup>258</sup> Eckermann, *Gespräche mit Goethe* (Conversações com G.), 18 de abril de 1827.

Restauração; por outro, traça um quadro penetrante e tenebroso da degradação capitalista da nobreza, que em sua maioria é composta de arrivistas e de prostitutas, enquanto os que se atêm às concepções e à moral da antiga nobreza aparecem como muitos Quixotes fora da realidade. Stendhal, por um lado, é violento adversário da Restauração; por outro, faz surgir, na figura de Mathilde de la Mole, as virtudes e as paixões incorrompidas desta velha nobreza. O mesmo vale para a época da monarquia burguesa. Em Balzac, sobre o terreno da moralidade consciente e laboriosa dos burgueses, camada oprimida durante a Restauração, florescem todos os sintomas de decomposição ideológica da burguesia posterior (Popinot, Crevel, etc.); já em Stendhal, a família do banqueiro Leuwen representa os valores morais e culturais que a burguesia traz consigo do século XVIII e que serão a base, segundo a perspectiva de Stendhal, de uma futura cultura burguesa. Por outro lado, em Balzac, o caráter nefando da monarquia burguesa, demonstrado no massacre de trabalhadores fundadamente descontentes, jamais aparece em cores tão violentas como em Stendhal, etc. Obter-se-iam contrastes análogos se se contrapusesse Turgueniev a Saltikhov-Tchédrin. Neste local, onde tais contrastes só nos interessam como exemplos, mencionaremos tão somente o humor crepuscular, melancólico e lírico de Turgueniev, ao lado do tom cruelmente satírico de Saltikhov-Tchédrin, ao negro carregado de *Os Senhores Golovlív*.

O dado real da “contradição” parece, portanto, demonstrado; mas o quadro muda se, ao invés de tomar momentos singulares, porquanto característicos, confrontarmos toda a obra de um dado artista com a realidade histórica por ele refletida. Ao refletirem as tendências fundamentais e decisivas de suas épocas, as obras dos vários artistas, tomadas em seu conjunto, convergem muito mais do que aparecia à experiência estética imediata suscitada pelas obras singulares. Toda crítica realmente grande, que tenha sido capaz de abraçar a literatura ou a arte em suas mais amplas conexões históricas, na unidade de arte e vida social, alcançou resultados desta natureza. No mais alto estilo, a isto chegou Dobroliubov em seu ensaio sobre o oblomovismo, no qual o *Oniéguin* de Púshkin, o *Petchorin* de Lermontov, o *Beltsov* de Herzen, o *Rudín* de Turgueniev e o *Oblomov* de Gontcharov<sup>259</sup> aparecem

---

<sup>259</sup> Dos livros dos personagens citados, apenas o de Aleksandr Herzen não possui tradução em língua portuguesa. Especialmente *O Oblomov* de Gontcharov recebeu edição privilegiada no Brasil em 2012, com tradução primorosa de



como a série histórica de desenvolvimento de um mesmo tipo na evolução da sociedade russa.

Por certo, colocar-se-á aqui de imediato a objeção: é esteticamente legítima uma síntese deste gênero? Não violentará ela a essência da arte, a especificidade artística das personalidades poéticas e, portanto, das individualidades das obras de arte? É claro, sem nenhuma dúvida, que a atual teoria burguesa da arte responderia afirmativamente a esta pergunta. Deve responder afirmativamente porque assim o impõe a ligação imediata por ela estabelecida entre subjetividade e obra, a identificação da subjetividade com a individualidade da obra de arte, a equiparação entre a particularidade imediata do sujeito criador e este mesmo sujeito visto em sua real criatividade estética. Mas é igualmente claro que para nós, que já criticamos e refutamos muitas vezes esta concepção, a solução deve ser diferente e muito mais complexa.

Inicialmente, devemos nos reportar às nossas considerações sobre a originalidade artística. Estabelecemos que esta é inseparável do reflexo fiel e da representação fiel da realidade objetiva; nossas considerações sobre a essência e o fenômeno nos levaram a precisar este princípio no sentido de que o principal fundamento da autêntica subjetividade e originalidade artísticas é e deve ser a correta compreensão e a correta reprodução da essência da realidade. Com isto, a nossa resposta apresenta motivações e destaques muito diversos dos da burguesa: se o fundamento indispensável da individualidade da obra artística é a profunda e correta reprodução da realidade objetiva, então Dobroliubov não está absolutamente fora do campo da estética.

Todos os caminhos percorridos pela verdadeira arte provêm da realidade social; todas as estradas percorridas pela justa eficácia exercida pela obra, por isto, devem reconduzir à realidade social. Portanto, é perfeitamente legítimo – mesmo do ponto de vista estético – considerar as maiores obras de arte como importantes pontos de orientação para indicar o desenvolvimento da vida social, tal como o fez Dobroliubov. Quanto mais significativas forem estas obras do ponto de vista artístico, tanto mais claramente iluminarão os caminhos da evolução da humanidade. É evidente que este modo de julgar ultrapassa o fato estético imediato. Veremos em seguida, contudo, que a necessidade de ultrapassar desta forma os limites do fato estético imediato tem sua

razão de ser na essência mesma da arte; por outro lado, porém, este passo à frente só provoca uma ampliação do fato estético (e não sua dissolução e destruição) quando tiver como pressuposto o momento da esteticidade imediata, quando o conservar em si como momento superado.

Com isso, porém, apenas justificamos o método de Dobroliubov do ponto de vista estético. Mas ainda não demos uma resposta satisfatória à nossa questão inicial, ao problema da aplicabilidade do princípio aristotélico da não contradição. A questão assumiu apenas uma forma mais concreta: a realidade refletida pelas obras de arte revela-se de um modo inteiramente diverso daquele pelo qual é refletida pela ciência, não somente no que diz respeito à forma artística, mas também no conteúdo de ideias, em sua pretensão de verdade. Esta distinção, que tem seu fundamento na essência da arte, explica como surgem contradições entre as obras, contradições porém – como resulta de nossa análise – que não aparecem como contradições que se excluem reciprocamente, de modo que a verdade de uma devesse implicar na falsidade da outra; mas sim como contradições da própria vida, das leis de seu movimento e desenvolvimento, as quais, por isto, podem subsistir uma ao lado da outra, precisamente em sua contraditoriedade, e que são inclusive, de um determinado ponto de vista (de nenhum modo extraestético), destinadas a se integrarem reciprocamente.

Falamos, mais de uma vez, na função universalizante do reflexo artístico, e notadamente da forma artística; devemos agora dar alguns passos à frente, resumindo o que até então foi dito. Sabemos que, quando o pensamento científico realiza seu processo de generalização, aproxima-se tanto mais da realidade quanto mais universais forem seus resultados, ou seja, quanto maior for o número de fenômenos singulares e de relações particulares aos quais for aplicável. Existe esta aproximação na arte e, no caso de ela ser bem-sucedida, esta aplicabilidade é geral?

Sobre a aproximação, não é necessário gastar muitas palavras. A história de toda autêntica atividade artística é a luta por esta aproximação; se a considerarmos, isolando-a metafisicamente, apenas em relação com a realidade objetiva, esta luta jamais pode conseguir um sucesso completo: a infinitude extensiva e intensiva do mundo não é jamais inteiramente alcançável pela arte, e tampouco pela ciência, e não se pode falar jamais senão de aproximação. Nas estéticas do idealismo, este dado real é sempre

objeto de confusão; na maioria dos casos, refuta-se, tachando-a de naturalismo, qualquer possibilidade de comparação entre arte e realidade, e proclama-se enfaticamente a superioridade da “ideia” sobre a “natureza”. O materialista Tchernichévski tem toda razão quando rechaça energicamente estas teorias e fala, a este respeito, da superioridade da natureza (da realidade) sobre a arte. Ele só se equivoca quando fixa esta observação, em si justa, como algo definitivo (e, portanto, mais uma vez, metafísico) e considera a arte como sendo inferior à realidade em todos os aspectos e em todas as condições<sup>260</sup>. De fato, a aproximação buscada em cada oportunidade é fixada esteticamente na formação específica da obra, na sua individualidade, que permanece sempre, é verdade, como inadequada à inesgotabilidade do seu objeto, tal como ocorre com as proposições científicas, mas que ao mesmo tempo, através da generalização estética, eleva-se acima da superfície fenomênica da realidade imediata.

O próprio Tchernichévski, após ter definido a arte como “reprodução” da vida, no que a vida tem de interesse universal para os homens, acrescenta que ela, ao mesmo tempo, explica e julga o que reproduz<sup>261</sup>. Isto já é suficiente para contradizer toda teoria que sustente a possibilidade de um confronto simples, mecânico e naturalista, entre arte e realidade, já que aqueles dois momentos (da explicação e do julgamento) não podem naturalmente ser encontrados como tais na própria realidade. Não obstante, como veremos melhor em seguida, um confronto deste tipo é sempre realizado: ele é, inclusive, o pressuposto inevitável de uma eficácia autêntica e profunda da obra de arte. Mas jamais se confrontam detalhe com detalhe (se bem que, também aqui, pode-se ocultar o motivo inicial de uma eficácia imediata, positiva ou negativa), mas sim o conjunto da obra com o conjunto da realidade, tal como este vive ativamente nas experiências de quem assimila a obra de arte. A correspondência entre arte e vida, portanto, é uma correspondência entre totalidades (relativas). E, dado que em uma obra individual a totalidade é figurada na explicação e no juízo, para continuarmos na terminologia de Tchernichévski, não se deve falar apenas de uma realidade que

---

<sup>260</sup> Uma valorização exata deste problema em Tchernichévski foi tentada por mim em meu ensaio sobre os seus escritos estéticos, incluído em *Beiträge zur Geschichte der Aesthetik* (Contribuições à História da Estética), Aufbau Verlag, Berlim.

<sup>261</sup> Tchernichévski, *op. cit.*, págs. 482-483.

existe independentemente destes momentos; ao contrário, eles são elementos estruturais indispensáveis de sua figuração, de sua transformação em “realidade” artística. Deste modo, a individualidade da obra de arte – precisamente como expressão da realidade – pode superar em intensidade a realidade imediata, se bem que, no processo criativo da aproximação, jamais a arte possa esgotá-la inteiramente. O fato de que a obra não atinja, mas ao mesmo tempo supere, a realidade constitui uma contradição, portanto, mas uma contradição viva e vivificadora da vida da própria arte.

Esta contradição não poderia ser tão fecunda e estimulante se a correspondência se estabelecesse entre universalidades, ou seja, entre a verdade universal sobre a realidade (ou sobre uma parte dela, em si relativamente completa) e a tentativa de reproduzir artisticamente esta realidade. Baseado em tais pressupostos, Platão critica a arte e chega mesmo – coerentemente, a partir deste ponto de vista – a condená-la. Por outro lado, é igualmente claro que exigir uma correspondência entre as singularidades da obra de arte e as singularidades da realidade seria um postulado naturalista irrealizável. Nossa viva e fecunda contradição só pode nascer na esfera da particularidade. A individualidade da obra de arte pertence à particularidade; sua generalização artística eleva toda singularidade à particularidade, representa através de símbolos na particularidade tudo o que é universal. E não é preciso insistir na explicação de que o confronto com a realidade, à qual a obra deve corresponder, revela também a congruência de uma particularidade com outra particularidade.

O que, na obra de arte, corresponde esteticamente à validade universal das proposições científicas é o fato de que a generalização artística da realidade possa ser universalmente revivida por quem assimila a obra. Quanto mais geral, profundo e comovente for o sentido do *tua res agitur* que ela suscite, quanto mais ampla for a riqueza do mundo que estas experiências abarquem (de acordo com as possibilidades determinadas, extensiva e intensivamente, pelas leis de cada gênero), quanto mais extensa puder ser esta eficácia no espaço e no tempo, tanto mais bem realizada revelar-se-á a generalização artística. Seria superficial, entretanto, quem pretendesse ver a característica peculiar decisiva do fato estético nesta possibilidade própria da obra de arte de se fazer reviver. Tal possibilidade, como vimos, é efetivamente o resultado final das relações conteúdo-forma, que constituem a essência da obra de arte. Portanto, é necessário

explicar aquela através desta, e não ao inverso.

A individualidade da obra de arte distingue-se de todas as outras formas de reflexo na medida em que figura uma realidade em si concluída. Mas aqui é preciso definir melhor a palavra “realidade”. Em primeiro lugar, sua peculiaridade, aparentemente paradoxal, consiste em que ela nos é dada como uma formação em si perfeita, criada pelo homem; diante da obra de arte, sempre sabemos que é um produto criado pelo homem, que está em face de nós como algo finito, concluído, imutável em seu modo de ser. Ora, esta formação deve obter com seus próprios meios sua força de convicção, de imediata experiência, como realidade; ela não pode ser auxiliada por nenhum outro meio pertencente à esfera estética (isto é, por nenhuma outra obra de arte), ao passo que na ciência toda proposição pode, e deve, na maioria dos casos, reclamar-se de outras proposições já demonstradas. Em segundo lugar, toda formação deste tipo tem um caráter especial: a individualidade da obra de arte aparece e age como realidade, ou seja, está em face da consciência como algo que lhe é independente: os nossos desejos e esperanças, simpatias e antipatias, etc., que ela mesma provoca e intensifica, são inteiramente impotentes em face dela e, portanto, mais impotentes do que em face da própria realidade, na qual nossa intervenção pode modificar algumas coisas e, às vezes, até mesmo várias coisas. Em terceiro lugar, porém, esta realidade é tão somente uma realidade entre aspas. Ela é independente de nossa consciência, no sentido indicado, mas se trata de uma independência criada exclusivamente pela forma artística. As formas de pensamento da vida cotidiana ou da ciência dirigem-se para a compreensão da justeza material, que naturalmente aparece também como um complexo de formas, em suas determinações e em suas leis essenciais, com a finalidade, em última instância, de permitir uma práxis efetiva fundada sobre uma consciência que seja o mais possível profunda; por isto, as formas fenomênicas da realidade sofrem uma radical modificação. Mas em face da “realidade” das obras de arte, como vimos, não é possível nenhuma práxis (nenhuma modificação de sua realidade). As formas representadas ou são definitivas, ou – de um ponto de vista estético – não têm nenhuma existência. Uma proposição científica que suscita dúvidas ou perplexidades pode ser refutada ou corrigida; quanto à obra de arte, é impossível qualquer refutação ou correção. A obra de arte requer, sobretudo e imediatamente, que se aceite simplesmente o seu conteúdo: quanto mais for perfeita a sua realização formal, tanto mais ela obrigará a uma pura

receptividade, a uma intensa participação no que é nela representado.

Este lado da arte encontrou uma explicação idealista extrema em Kant, na teoria do “desinteresse”<sup>262</sup>, e em Schiller, na teoria do “jogo”, os quais colocam unilateralmente este momento no centro da estética.

É surpreendente que Feuerbach, buscando distinguir nitidamente a arte da religião, utilize uma definição muito próxima da de Kant, com a substancial diferença, naturalmente, de que nele este momento não é absolutamente exagerado. O resultado de sua explicação é que “a arte apresenta suas criações apenas como aquilo que são, isto é, como criações da arte; ao passo que a religião apresenta seus seres imaginários como seres reais”<sup>263</sup>. Sua polêmica, portanto, é dirigida contra a pretensão religiosa de atribuir uma realidade material, uma realidade independente da consciência, a meros produtos da representação, sentimentos e fantasias humanas. No quadro desta polêmica, surge a sua definição da arte, assim resumida por Lenin em suas observações marginais: “A arte não requer que suas obras sejam reconhecidas como realidade”<sup>264</sup>. Naturalmente, também esta definição é deturpada na teoria burguesa posterior: todas as discussões escolásticas pró e contra a “ilusão” ocorrem, por sua vez, quando este caráter de “não realidade” das obras é visto de uma maneira rígida e unilateralmente metafísica. Se, ao contrário, considerarmos a realidade criada pela forma artística em unidade dialética com esta sua “irrealidade”, como reflexo específico da realidade, aparece claramente a unidade contraditória entre a plena autonomia das obras de arte e sua gênese e eficácia socialmente determinadas.

Esta última questão tornou-se decisiva para a valorização da arte, de Platão a Tchernichévski, poderíamos dizer; importantes teorias, como a aristotélica da catarse, só se tornam compreensíveis neste contexto. Já na *Poética*, havia Aristóteles ligado estreitamente as duas questões. Enquanto Platão vê na tendência à autonomia da criação e da obra de arte o motivo que reforça sua desconfiança, sua refutação dela, a *Poética* busca identificar com a maior concreticidade possível também a peculiaridade formal da tragédia,

---

<sup>262</sup> Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 2.

<sup>263</sup> Feuerbach, *Werke* (Obras), *op. cit.*, t. VIII, pág. 223.

<sup>264</sup> Lenin, *philosophische Nachlass*, *op. cit.*, pág. 316.

com a finalidade de descobrir e de fundamentar teoricamente, em sua completicidade formal, o veículo de sua eficácia pedagógico-social. Sob este ponto de vista, a estética posterior não foi além de Aristóteles; quando seguia um justo caminho, limitava-se a concretizar suas geniais intuições, adequando-as à época. Aristóteles reconheceu que a perfeição formal das obras de arte, cujas condições só podem ser asseguradas se forem observadas as leis estéticas específicas de cada gênero, constitui o único real pressuposto possível para que a arte consiga cumprir sua função social. Portanto, ele foi o primeiro a compreender a indissolúvel conexão que existe entre a perfeição estética e a importância social da arte.

Apenas deste modo podia a arte ser compreendida como momento importante do desenvolvimento social da humanidade, sem perder sua essência específica. Todas as teorias que colocavam tais relações de modo muito imediato eram levadas a deixar de lado, com indiferença, e por vezes mesmo com hostilidade, a essência artística da arte. Perdiam de vista, necessariamente, o fato de que a grande eficácia – útil ou danosa – exercida por obras pseudoartísticas é mais ou menos efêmera quando considerada do ponto de vista do desenvolvimento da humanidade, que estas obras pertencem àquela parte da superestrutura que, como Stalin explicou, desaparece completamente ao desaparecer a infraestrutura: aliás, no mais das vezes, não é necessário nem sequer que a infraestrutura seja completamente abalada, basta que sofra uma pequena alteração em suas proporções para que tais produtos sejam inteiramente esquecidos. (Isto não significa que tais produtos efêmeros não sejam momentaneamente – e, em muitos casos, durante muito tempo – de grande utilidade ou de grande prejuízo social, e que, conseqüentemente, não devam ser defendidos ou combatidos durante todo o tempo em que exercerem uma efetiva eficácia.) Ao contrário, as concepções que isolam artificialmente a completicidade da obra de arte de sua eficácia socialmente condicionada transformam a arte em uma “reserva florestal” da sociedade. Ainda que pretendam salvar os mais elevados valores da arte, rebaixam-na a um estado de impotência social. Por outro lado, isso implica que obras efêmeras em outros aspectos, nas quais um conteúdo inconsistente, particular e frequentemente reacionário recebeu uma aparente completicidade formalista, sejam elevadas ao mesmo nível dos mais altos produtos do desenvolvimento artístico, o que significa igualmente rebaixar as autênticas obras de arte.

Aristóteles ainda não podia tratar a arte de uma maneira realmente histórica, porquanto considerava óbvia a conexão instituída entre completicidade artística e eficácia pedagógico-social da arte. Esta última deveria desaparecer com a derrocada da *polis* democrática – já Aristóteles fala mais do passado do que de sua época – e em todos os escritos estéticos importantes está claramente presente a luta para restaurar esta conexão, para realizá-la na arte. No período pré-marxista, estes esforços atingem seu ponto mais elevado nas obras dos democratas revolucionários russos. Em seu tratamento histórico-estético dos tipos, Dobroliubov retoma claramente a antiga questão, colocando-a – de acordo com a época – num mais alto grau de concreticidade. Por causa da diversa situação social, o que era algo óbvio para Aristóteles, a eficácia pedagógico-social da arte, torna-se em Dobroliubov o problema principal, ao passo que a completicidade estética das obras nas quais aparecem os tipos examinados em sua eficácia e importância social é por ele considerada como algo secundário. Também aqui, a síntese perfeita só poderá ocorrer no marxismo<sup>265</sup>.

Vemos aqui claramente como é importante, do ponto de vista estético, estabelecer a função diversa que possuem a universalidade e a particularidade nos reflexos científico e artístico da realidade. A função positiva da particularidade, considerada como categoria específica da estética, ou seja, como a categoria que determina o que é específico da inteira esfera da estética, estende-se (como podemos ver) tanto ao conteúdo quanto à forma da arte, condicionando também a sua peculiar conexão, mais orgânica e mais íntima do que em qualquer outro tipo de reflexo da realidade. A incessante conversão da forma em conteúdo e vice-versa é, sem dúvida, o modo de ser universal da realidade e ocorre por isso em qualquer forma de reflexo; mas o modo de pensamento cotidiano, que se mantém muito frequentemente na inseparabilidade originária de forma e conteúdo, revela nisto um dos seus limites: a incapacidade de ultrapassar a forma fenomênica imediata e fugidia, de destruí-la e de substituí-la por formas superiores – mais universais – a fim de se aproximar da essência dos fenômenos. Precisamente nisto reside o princípio central do reflexo científico. Ele consiste em destruir incessantemente formas superficiais, em ligar formas mais gerais a conteúdos generalizados; no entanto, por

---

<sup>265</sup> Cf. o duplo modo no qual Marx coloca a questão da estética, que examinaremos em seguida, in *Grundrisse, op. cit.*, pág. 31.



causa do caráter meramente aproximativo do conhecimento, mesmo a mais elevada e mais perfeita forma universal está exposta a ser eventualmente destruída, a ser eventualmente corrigida por uma forma ainda mais aproximada. Um processo análogo, naturalmente, manifesta-se também no processo da criação artística (não podemos nos alongar aqui sobre as diferenças existentes no interior desta analogia), mas o resultado, a individualidade da obra de arte, enquanto forma de um determinado conteúdo, apresenta esta unidade de conteúdo e forma como uma unidade não mais superável: a conversão de um momento no outro se orienta tão somente para aprofundar e fixar a unidade orgânica indissolúvel de conteúdo e forma, ao mesmo tempo como processo infinito e como unidade completa.

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

Do ponto de vista formal, tudo isso faz com que se converta numa sensibilidade real e eficaz o que até agora expusemos sobre a possibilidade de uma sensibilidade imediata. A forma artística, como toda forma, tem uma função universalizante. Mas, dado que visa à particularidade, ou seja, a uma generalização significativa, tende a superar toda espécie de fetiche; e isto, mais uma vez, não diretamente, por um desmascaramento racional, mas ao fazer aparecer tudo o que há de objetivo na vida humana como sendo

relação entre homens concretos. A importância sugestiva e evocadora da forma é concebida superficialmente, e mesmo falsamente, por quem sublinha nela tão somente a eficácia do que suscita as impressões, como Fiedler e Hildebrand, por exemplo, fizeram com relação à visualidade. É verdade que cada gênero artístico tem como pressuposto e como efeito um determinado meio homogêneo de sensibilidade (por exemplo, a pura visibilidade na pintura ou na plástica). Mas este meio homogêneo só pode agir profundamente sobre a experiência porque contém em si o conjunto da vida humana particular, externa e interna, pessoal e social. A forma artística dá indiretamente, no conteúdo, o que é direito no pensamento ou na experiência imediata, absorve no humano qualquer objetividade estranha ao homem; ao mesmo tempo, o fato estético adquire assim seu específico caráter direto, traduzindo em experiência imediata (na nova imediaticidade artística) todo fenômeno da vida que, na vida mesma, só pode na maioria dos casos ser apreendido indiretamente. Nisto consiste, do ponto de vista formal, a superação artística de todas as formas fenomênicas da vida transformadas em fetiches.

Esta unidade orgânica de singularidade sensível e universalidade racional nesta nova imediaticidade é, precisamente, a atmosfera da particularidade como especificidade estética. Aqui, mais uma vez, revela-se concretamente a importância da particularidade como reino intermediário elevado a figura autônoma; a unidade especificamente estética de conteúdo e forma só se pode realizar em sua atmosfera; a mera universalidade e as singularidades meramente particulares fazem surgir tão somente ou uma unidade provisória condenada *a priori* a ser superada como frequentemente na vida cotidiana, ou uma unidade que destrói as formas fenomênicas (como na ciência).

Com essas observações, reportamo-nos frequentemente a assuntos já analisados: a arte representa sempre apenas uma parcela da realidade historicamente limitada no espaço e no tempo, mas o faz de tal modo que ela consegue ser uma totalidade em si concluída, um “mundo”. Como ocorre que esta aspiração – continuamente efetivada na realidade – se justifique e seja satisfeita? Acreditamos que, também aqui, a solução seja dada pela particularidade. Em sua infinitude extensiva, a realidade não tem limites. O valor da abstração científica consiste, precisamente, no fato de reconhecer esta infinitude, tomá-la como ponto de partida e criar formas (descobrir leis) por meio das quais um ponto qualquer da infinitude extensiva possa ser concretamente

identificado, colocado em seu contexto e definido com exatidão. O reflexo artístico renuncia *a priori* à reprodução imediata da infinitude extensiva. O que ele representa é, também neste sentido, em contraste com a ciência, algo particular. A elaboração formal artística deve dar preeminência precisamente ao princípio de que tanto a orientação para o universal quanto a orientação para o singular levam inevitavelmente, como se assinalou mais de uma vez, a fixar a parcela do mundo refletido em sua mera particularidade, com sua carência de infinitude extensiva, com seu conteúdo carente de totalidade extensiva; surgiria, assim, a necessidade de integração. Tão somente o predomínio da particularidade como princípio criativo e organizativo da objetividade representada na obra permite retirar esta “parcela” da mera particularidade, da fragmentariedade, conferindo-lhe o caráter e a eficácia de um “mundo” em si concluído, representando a totalidade.

Se com isto se entendesse que o reflexo artístico não se volta para a totalidade extensiva da realidade, mas apenas para a infinitude intensiva do que é reproduzido, dir-se-ia muito pouco de concreto e de específico sobre tal reflexo. De fato, também o reflexo próprio da cotidianidade, bem como o científico, devem se ocupar incessantemente da infinitude intensiva de cada fenômeno. Na arte, esta expressão adquire um acento qualitativamente novo, não fosse senão porque o voltar-se para a infinitude intensiva não é uma tendência entre outras, mas a tendência predominante, aquela que condiciona em medida decisiva a reprodução estética dos objetos. Ademais, mas sempre em estreita relação com o que até agora foi dito, este voltar-se para o particular, este ser-determinado-pelo-particular no reflexo estético, implica também a tendência a jamais se destacar da imediaticidade sensível – sempre condicionada segundo os gêneros – da forma fenomênica. Também na vida cotidiana o conhecimento da infinitude intensiva deve mais ou menos separar-se daquela imediaticidade sensível, deve cindi-la analiticamente, ligá-la com outros fenômenos ou grupos de fenômenos tratados também analiticamente, a fim de poder se aproximar o mais possível desta infinitude intensiva; conquanto os resultados finais deste processo possam se aproximar da infinitude intensiva dos objetos, seu pressuposto metodológico é a superação desta forma fenomênica sensivelmente imediata.

No caso do reflexo artístico, tal superação equivaleria à morte. Este reflexo se propõe, precisamente, a tarefa de atribuir aos

objetos representados, em sua imediaticidade, o caráter e a aparência de infinitude intensiva. Ainda que o processo criador consista numa simples aproximação a ela, ainda que – de fato e gnosiologicamente – todo objeto representado reste muito aquém, ao tentar esgotar a infinitude intensiva, de seu modelo real, o objeto representado artisticamente, todavia, tem a propriedade de suscitar evocativamente a experiência da sua infinitude intensiva.

Surge assim na obra de arte um “mundo próprio”, um mundo particular no sentido literal da palavra, uma individualidade da obra. Em sua autonomia sensível, é igualmente sustentado pela recíproca concordância dos detalhes imediatamente evocativos. Mas esta sua eficácia é sempre, tão somente, o poderio do conteúdo espiritual elevado a uma nova imediaticidade. Este conteúdo pode conter as mais elevadas e importantes verdades universais, mas elas só podem se tornar componentes orgânicas de um tal complexo ativo se se fundirem em perfeita homogeneidade com a nova imediaticidade sensível dos outros elementos da obra, se também elas, como aqueles, viverem e atuarem exclusivamente na atmosfera da particularidade, da particularidade específica de cada obra singular. A homogeneidade assim obtida de um mundo originariamente heterogêneo – no que diz respeito ao conteúdo abstrato das partes componentes do ponto de vista estético – não apenas assinala os limites da individualidade da obra de arte, não apenas a distingue da realidade objetiva, mas também faz surgir nela, em todos os aspectos que interessam a qualquer criação concreta, um mundo próprio, de evidência imediata, possuidor de leis próprias.

Este ser próprio e estas leis próprias parecem contradizer, à primeira vista, o caráter de reflexo atribuído à arte e a necessidade de sua eficácia pedagógico-social. E não obstante, também aqui, a perfeição da obra de arte aparece como algo ligado à fidelidade do reflexo e ao raio de ação da eficácia social; também aqui se apresenta a viva e ativa contraditoriedade do reflexo estético. Um realista consciente, como Balzac, para quem seu trabalho consistiria tão somente em anotar o que lhe é ditado pela sociedade, diz a respeito do mundo por ele representado na *Comédia Humana*:

Minha obra tem sua geografia tal como sua genealogia e suas famílias, seus locais e suas coisas, suas pessoas e seus fatos; tem também sua heráldica, seus nobres e seus burgueses, seus artesãos e seus camponeses, seus políticos e seus dândis, seu exército; todo seu

mundo, em suma<sup>266</sup>.

Balzac expressa aqui a opinião de todos os realistas de autêntico valor. Nele, a ligação aristotélica entre perfeição artística e eficácia pedagógico-social é enunciada de outra maneira, no sentido de que a compactidade do “mundo próprio” das obras de arte é sua incomparável individualidade de obras, o veículo real do fiel e profundo reflexo estético da realidade.

Assim, a obra de arte é algo particular, mas de um duplo ponto de vista. Por um lado, cria um “mundo próprio”, em si concluído. Por outro, naturalmente, age num sentido análogo: assim como o caráter particular da obra age sobre o processo criador, sobre a personalidade do criador, transformando-a, assim também, quando de sua eficácia, ela deve influenciar do mesmo modo aquele que a recebe. Dado que – objetivamente – as individualidades das obras em si concluídas, autossuficientes, não são mundos entre si separados definitiva e solipsisticamente, mas que remetem, ao contrário, precisamente por esta sua autonomia, à realidade que refletem em comum, a mais intensa eficácia exercida por um destes “mundos próprios” e particulares, não deve – subjetivamente – consolidar quem o recebe em sua mera particularidade, mas ampliar seus horizontes, colocá-lo em relações mais estreitas e ricas com a realidade.

Também aqui a prioridade cabe à estrutura objetiva, da qual depende a qualidade da eficácia subjetiva. A unicidade da individualidade de uma obra, que formou e forma o ponto de partida para todas as explicações individualistas e irracionistas dos teóricos burgueses, é precisamente o oposto (como vimos) do que dela quer fazer a teoria decadente. Ela deve esta autonomia precisamente àquelas qualidades essenciais que ultrapassam a individualidade meramente particular, ao reflexo fiel dos traços e das tendências essenciais da realidade objetiva, à sua elevação a um grau superior de generalização. A individualidade da obra é uma individualidade real precisamente porque é ao mesmo tempo, e inseparavelmente do individual, algo de suprapessoal: é particularidade. Por isso, a conservação contém a intensificação das formas fenomênicas sensíveis, o seu caráter evocativo contém também esta inseparável duplicidade: conteúdo refletido e forma evocativa constituem uma indissolúvel unidade orgânica.

Já falamos da dialética de fenômeno e essência na estética e

---

<sup>266</sup> Balzac, prefácio de *A Comédia Humana*.

vimos que esta conservação da forma fenomênica sensível é sua peculiaridade principal. Pode-se agora completar e ampliar esta observação, acrescentando-se que a coincidência imediata de fenômeno e essência na obra de arte não é simplesmente um fato objetivo das leis formais artísticas; esta unidade, tanto como detalhe tomado em si quanto como na reciprocidade com outros detalhes, em sua função compositiva (estes dois pontos de vista só podem ser separados na análise teórica, e mesmo aqui apenas relativamente), fundamenta simultaneamente o conteúdo espiritual e a força evocativa da forma. Esta é vazia, meramente formal, é um mero “estado de espírito”, se não for intimamente entrelaçada com aquele; aquele é frio, não artístico, se não coincidir imediatamente com esta.

## 10. O TÍPICO: PROBLEMAS DO CONTEÚDO

Aparentemente, esta contraposição diz respeito apenas a um problema da forma artística, como veículo do predomínio estético da particularidade. Mas, como forma de um conteúdo determinado (particular), a forma artística só pode ter esta característica na medida em que o conteúdo – inclusive pelo que ele é simplesmente – for um conteúdo particular. Esta necessidade evidenciou-se claramente, em seus traços essenciais, em nossas anteriores argumentações. Um conteúdo que deve conservar e fixar, aprofundando-a, a imediaticidade sensível das formas fenomênicas, que deve renunciar *a priori* e em princípio a reproduzir a infinitude extensiva do mundo, um conteúdo que deve atingir sua força de convicção exclusivamente a partir da força evocativa na conformação da realidade reproduzida, um tal conteúdo deve dirigir o seu sentido universalizante a fim de elevar a singularidade na particularidade. Se agora investigarmos o que significam para o conteúdo as definições obtidas até aqui, se formularmos com maior exatidão o caráter de verdade da elaboração do conteúdo atingida por aquele caminho, encontramos necessariamente o fenômeno do típico como encarnação concretamente artística da particularidade.

Também a este respeito, naturalmente, deve-se sublinhar de imediato que – do ponto de vista do conteúdo – o típico, como todos os elementos do conteúdo artístico, é uma categoria da vida, que deve também desempenhar um papel, portanto, no reflexo científico, embora não tão central como na arte. Na realidade

extra-humana, o típico científico é um fenômeno no qual as determinações essenciais, subordinadas a leis, aparecem mais claramente do que nos outros. Portanto, quanto mais tal ciência conseguir elaborar um sistema de leis, tanto menor será neste sistema a importância metodológica do típico (menor, portanto, na física do que na biologia, por exemplo). As coisas ocorrem diferentemente nas ciências sociais. Nestas, onde as ações e as relações humanas formam o substrato dos conhecimentos, o típico pode conseguir certa função relativamente autônoma ao lado das leis universais. Sem nos aprofundarmos em tal questão, que tem diferente importância nas várias ciências, recordaremos apenas a concepção marxiana das “máscaras características”<sup>267</sup>, na qual são compendiadas conceitualmente as qualidades necessárias (do capitalista, por exemplo) que derivam forçosamente da posição por ele assumida na produção e que são deduzidas, por isso, das leis econômicas, não constituindo uma simples soma ou síntese da sua análise psicológica. Precisamente por isto, contêm verdades mais universais do que estas análises, servindo-lhes de guia ao invés de ser seu resultado. Mas, em todo caso, o típico científico assim obtido contém precisamente as mais universais determinações, é a aplicação da categoria do universal a este complexo de conteúdo. Do mesmo modo, não é difícil ver que, na relação entre o típico e a média, evidencia-se uma diferença da própria vida e que, por isso, também o justo reflexo científico da realidade distingue com exatidão os dois conceitos. Também aqui é suficiente recordar as argumentações de Marx quando mostra que um certo número de pessoas que trabalham em comum é bastante para obter uma média deste tipo<sup>268</sup>.

Também neste caso, como sempre, a oposição entre reflexo científico e reflexo artístico pode esclarecer este último. Vimos que, por tipo, entendemos o compêndio concentrado daquelas qualidades que – por uma necessidade objetiva – derivam de uma posição concreta determinada na sociedade, sobretudo no processo de produção. Deste modo, o conceito de tipo é subordinado ao da conformidade às leis universais. Portanto, tem imediatamente, na vida como na ciência, o caráter da

---

<sup>267</sup> Marx diz: “Observaremos em geral, à medida que nossa exposição avançar, que as máscaras econômicas características das pessoas são apenas as personificações daquelas relações econômicas, como depositárias das quais se encontram uma em face da outra.” (*Das Kapital, op. cit.*, t. I, pág. 91).

<sup>268</sup> *Ibidem*, págs. 337-338.

particularidade. Mas dado que a definição do tipo é tão mais justa cientificamente quanto mais alto for o nível de generalização ao qual esta definição e sua síntese no tipo foi elevado, na ação recíproca dialética que assim surge deve prevalecer o momento da universalidade, ainda que também o da particularidade permaneça como uma característica ineliminável do tipo. O que dissemos para o tipo humano, vale também naturalmente para a situação típica; tão mais decisivamente poderemos definir como típica uma situação quanto mais prevalecerem nela as determinações universais; se estas inexistem, se aparecem debilmente, se nela a contingência desempenha um papel muito grande, então torna-se mais ou menos atípica e se aproxima da singularidade.

De tudo isto, decorre claramente que o homem real, neste sentido do reflexo científico, só pode apresentar traços mais fortes ou mais fracos do típico; o puro tipo, a “máscara característica” marxiana, é uma generalização científica, não uma realidade empírica. Com isto, chegamos à base do tipo no sentido do conteúdo estético: dado que a arte sempre figura homens concretos em situações concretas, objetos concretos que os mediatizam, sentimentos concretos que os expressam, ela deve conseguir representar o significado do típico em homens e situações, deve fornecer uma síntese cujo objeto seria o tipo puro e simples<sup>269</sup>. Deste modo, enunciamos a profunda diferença (ou antes, a oposição) entre reflexo científico e reflexo artístico da realidade. Mas deve-se imediatamente aduzir que, também aqui, é a mesma realidade que é refletida, e que, portanto, o típico da ciência e o típico da arte correspondem-se enquanto resumem não a média dos traços que mais frequentemente se repetem, mas as relações mais desenvolvidas e mais concretas no mais elevado grau de sua contraditoriedade real.

Por outro lado, a arte não pode se limitar – inclusive do ponto de vista do mero conteúdo – a constatar simplesmente o típico. No reflexo estético da realidade, não se trata simplesmente de fixar, e tampouco de evidenciar estes traços típicos em homens, sentimentos, ideias, objetos, instituições, situações, etc.; toda tipicização deste gênero pertence, ao mesmo tempo, a um sistema concreto e móvel de relações entre momentos singulares, tanto na própria figura singular quanto em suas relações: por isto, no

---

<sup>269</sup> As nossas considerações sobre o atraso da estética em comparação com a práxis artística mostraram que, durante muito tempo, prevaleceram exigências que deformavam a essência específica da representação artística.



conjunto da obra, nasce uma tipicidade de ordem superior: o aspecto de uma etapa típica do desenvolvimento da vida humana, de sua essência, de seu destino, de suas perspectivas. Esta tendência já está presente nas primeiríssimas criações espontâneas de tipos: no folclore, na mitologia. A criação de grandes figuras típicas – como Hércules, Prometeu, Fausto, etc. – ocorre simultaneamente à invenção daquelas situações concretas, daquelas ações, circunstâncias, amigos, inimigos, etc., concretos em cuja conexão a figura pode ser elevada a tipo<sup>270</sup>.

Este objetivo da criação artística (mais uma vez sublinhamos que, até aqui, referimo-nos apenas ao conteúdo das obras de arte) já permite perceber claramente que o mais alto estágio do reflexo científico, aquele no qual se concentram com os meios da mais alta generalização os traços típicos de um período, de uma classe, etc., em um só tipo, opõe-se à essência do reflexo artístico. Considerado do ponto de vista estético, cada um destes setores típicos da realidade nunca tem simplesmente uma figura que os resuma, mas realiza-se, ao contrário, em princípio, na possibilidade de um número mais ou menos elevado de tipos, os quais – se forem observados com a mesma autenticidade e profundidade – podem ter todos o mesmo valor artístico. (Que se pense na massa quase inumerável de banqueiros e de usurários em Balzac, nas figuras centrais do Shakespeare tardio, que pertencem sem exceção a um só setor típico, na dissolução da servidão da gleba na Rússia tal como é representada no espelho da problemática da nobreza, de Púshkin até Tolstói, Dostoiévski e Salúkhov-Tchédrin.).

De resto, como vimos há pouco, a criação de uma destas figuras típicas, mesmo quando domina toda a obra (como frequentemente ocorre em Molière, por exemplo), é sempre apenas um meio para chegar ao fim artístico, que é o de representar a função deste tipo na ação recíproca de todos os contratipos que o contradizem como fenômeno típico de uma determinada etapa no desenvolvimento da humanidade. Por isto, em toda autêntica obra de arte, surge uma hierarquia de tipos que se integram reciprocamente – por semelhança relativa, por oposição absoluta ou relativa – e cuja dinâmica relação recíproca constitui a base da composição. Este conjunto de tipos se dispõe em ordem hierárquica, também ela de função compositiva, cujas

---

<sup>270</sup> Gorki tem o grande mérito de ter mencionado esta criação espontânea de tipos no folclore: *Gorkij über Literatur* (Gorki sobre Literatura), Moscou, 1937, pág. 450 (em russo).

posições são estabelecidas não na base do valor social de cada tipo, mas na base do lugar concreto que cabe a cada membro em vista do problema que se deve representar, isto é, com a finalidade de representar sensivelmente uma etapa de desenvolvimento da humanidade. Desta totalidade fechada e bem ordenada, nasce na obra a imagem de uma particularidade concreta: precisamente a reprodução artisticamente generalizada de uma determinada etapa do desenvolvimento.

Apenas partindo destas considerações, pode-se dar uma resposta satisfatória à pergunta que nos colocamos acima: o princípio lógico da não contradição, tal como Aristóteles o formulou, tem valor para as obras de arte? É fora de dúvida que não tem valor. Mas, com esta simples negação, não se supera o problema em sua autêntica substância, já que se coloca de imediato, e naturalmente, a outra pergunta: com esta resposta negativa não se introduzirá no campo da arte o arbítrio subjetivista? Tentamos responder a esta pergunta de um modo geral, sobre a base da experiência, quando enfrentamos o problema aristotélico e nos queixamos sobretudo do método crítico de Dobroliubov, que se revelou justificado. Neste ponto, podemos responder também mais concretamente àquela pergunta. O que importa não é apenas que nas mais diversas obras de arte deva emergir aquela convergência de conteúdo (que visa a figurar o típico), o que é óbvio na medida em que elas refletem a mesma realidade: a divergência imediata de cada mundo artístico singular representado tem, como o indicam as nossas últimas considerações, o caráter de um aspecto assinaladamente particular da realidade e de seu desenvolvimento. Nesta particularidade, reside a verdade específica – de conteúdo – de toda autêntica obra de arte. A justa definição do típico como específica e central encarnação da particularidade na arte, portanto, deve ser verificada em seu conteúdo de verdade objetiva, de tal modo que nem a verdade estética seja concebida como simples cópia da científica, nem sua negação abstrata conduza a um relativismo estético.

A ciência visa a compreender toda realidade em sua verdade objetiva: por isso, as afirmações de Aristóteles sobre a necessidade da não contraditoriedade são válidas para cada uma de suas proposições. Mas qualquer estudioso sério da sociedade sabe muito bem que esta conformidade a leis se realiza de uma maneira extremamente complicada, através da dialética da necessidade e contingência. Lenin, grande mestre na aplicação do mais alto método das ciências sociais, o materialismo histórico, fala mesmo

de uma “astúcia” desta realidade, afirma que os caminhos pelos quais as leis se realizam são em certa medida imprevisíveis em suas modalidades concretas. Naturalmente, Lenin não nega que seja possível, neste campo, a previsão científica. Na práxis, ele visava sempre, e com sucesso, a captar em meio a esta “astúcia”<sup>271</sup> as leis que se manifestam a cada passo de modo variado, a separar conceitualmente o contingente do necessário e, sobretudo, a elaborar o método e suas aplicações de um modo tão dialético, tão elástico, que se tornasse possível, ao partido do proletariado, não obstante aquela irreduzível “astúcia” da realidade, uma ação correta e eficaz. Assim, toda ciência deve tender a aprofundar a dialética de necessidade e contingência, a explicitá-la elasticamente, de modo a que, na prática, na ação guiada pela consciência, a contingência seja transformada em algo o mais possível inócuo. (Que se pense na aplicação do cálculo das probabilidades.).

A verdade mais profunda da arte, ao contrário, consiste precisamente em representar esta “astúcia” da vida. Assim, se a arte não pode se elevar às mais altas universalidades, nem tampouco às leis puras ou à universalidade científica do tipo, não se trata para ela de uma debilidade imanente ou de um limite insuperável que a obstaculize; pelo contrário, trata-se de sua máxima força e de sua mais alta virtude, de sua contribuição específica para a ampliação, o aprofundamento e o enriquecimento da consciência humana. Por isso, se os homens e as situações típicas, os objetos, etc., que a arte representa aparecem de modo variado e substancialmente divergente, não se deve falar de relativismo subjetivista, de contraditoriedade no sentido aristotélico. Esta divergência é o reflexo justo – esteticamente justo – da vida. Tchernichévski define, com justeza, precisamente este lado da arte quando diz que ela é um “manual da vida”<sup>272</sup>.

Apesar disto, se quisermos falar da arte autêntica e não de uma arte decadente e deformada, não devemos absolutamente negar o necessário decurso de desenvolvimento da realidade. Não existe nenhuma grande obra de arte cujo mais íntimo e substancial conteúdo de ideias não seja constituído precisamente por esta necessidade. Ela aparece, contudo, em sua “astúcia” multiforme e infinitamente rica; mostra como esta necessidade se manifesta realmente e se afirma realmente na vida concreta de homens

---

<sup>271</sup> Lenin, *A doença infantil do “esquerdismo”*, *op. cit.*, pág. 108.

<sup>272</sup> Tchernichévski, *op. cit.*, pág. 529.

concretos. Portanto, a arte representa a vida tal como ela é realmente; ou seja, exatamente em sua estrutura real e em seu movimento real. Por isto, a justeza da representação não pode ser medida a partir da correspondência entre detalhes da vida e detalhes da arte: a correspondência mais profunda (que se expressa, por exemplo, na hierarquia de tipos à qual nos referimos) é a correspondência entre a unidade compositiva criada pela arte e um conjunto de leis que se afirmam realmente na vida. Como vimos, a particularidade como categoria específica do campo estético é, negativamente, a renúncia a reproduzir a totalidade extensiva da realidade; e, positivamente, a representação de uma “parcela” da realidade, representação que – reproduzindo a sua totalidade intensiva e a direção do seu movimento – clarifica a realidade através de um determinado e essencial ponto de vista. A propriedade específica desta “parcela” de realidade consiste em que nela as determinações essenciais da integridade da vida (na medida em que podem se encontrar em geral numa tal moldura determinada) expressam-se em sua verdadeira essencialidade, em sua justa proporcionalidade, em sua contraditoriedade, em seu movimento e em sua perspectiva reais. Por isto, e apenas por isto, a obra de arte pode e deve ser uma totalidade concluída, uma formação autônoma. (A moldura que circunscreve o quadro exprime este fato com clareza imediata.) Este ser-concluída-em-si-mesma, portanto, em primeiro lugar, é uma questão de conteúdo; é a essência do reflexo estético da realidade do ponto de vista do conteúdo. Esta totalidade das determinações concretas faz da mais breve lírica de Goethe um “mundo”; quando inexiste esta totalidade, mesmo a elaboração artística mais perfeita pode apenas produzir um fragmento meramente particular, destacado arbitrariamente da totalidade extensiva da realidade existente, ainda que no conteúdo se tenha atingido a mais extensa totalidade enciclopédica que se possa imaginar.

Este caráter determinado do conteúdo, peculiar ao reflexo artístico, é assim de tal ordem que nele a dialética de necessidade e contingência aparece sob formas inteiramente diversas daquelas que têm lugar no reflexo científico. Inicialmente, mais uma vez, é possível dizer que o reflexo artístico é mais próximo da vida. A arte não pode pretender superar o contingente na necessidade, como ocorre na ciência. Ela não pode de nenhum modo superar inteiramente o contingente; pelo contrário, quer mostrá-lo sensivelmente intrincado com a necessidade, naquela relação de ação recíproca que se manifesta na própria vida. Contudo, também

aqui, vale o que dissemos pouco acima: cada “parcela” de vida representada pela arte não corresponde a nenhuma parte determinada da vida, mas sim a uma totalidade particular da vida. Também deste ponto de vista, apenas na maneira imediata de se manifestarem a arte e a vida são semelhantes. A arte não figura nem a necessidade em si, com suas leis mais universais, nem o contingente em sua crua oposição à necessidade, e tampouco o contingente superado sem resíduos na necessidade universal. Ela fornece uma reprodução da real oscilação recíproca de necessidade e contingência nas proporções que correspondem à verdade do mundo representado. Isto significa que o contingente na arte é uma das determinações da particularidade representada: sua função, seu modo de manifestação, seu poder sobre os homens e sobre os eventos, correspondem exatamente à posição hierárquica que ocupa naquela concreta totalidade de determinações que é representada na particularidade da obra. Portanto, é impossível estabelecer regras gerais – o que ocorre frequentemente na estética – que determinem a legitimidade ou a inadmissibilidade do contingente nas obras de arte. Uma e outra dependem, em primeiro lugar, e de acordo com os gêneros, da particularidade do mundo representado: percebe-se à primeira vista que determinados gêneros (a novela, por exemplo) requerem que o contingente tenha uma função de relevo, ao passo que outros exigem que seja limitado. A este respeito, cabe observar que, a nosso ver, os diversos gêneros são também formas do reflexo da realidade; por isso, era mais do que justificado falar desta diferenciação mesmo enquanto tratamos do conteúdo. Em primeiro lugar, esta função do contingente no interior da multiplicidade dos gêneros varia também de acordo com as condições histórico-sociais (e de acordo com as personalidades artísticas e com as obras): inicialmente porque, com o desenvolvimento da sociedade, a relação recíproca entre necessidade e contingência sofre também uma evolução; mas sobretudo porque a particularidade do mundo determinado que é representado pode restringir ou ampliar o campo de ação do contingente.

Os dois principais pontos de vista que sublinhamos estão em estreitíssima conexão, e na mais íntima relação de influência recíproca, com o mundo representado na obra; em particular, com o ordenamento dos conteúdos que definimos como “hierarquia de tipos”. O contingente é artisticamente justificado se sustenta e ajuda este ordenamento; ao contrário, é um elemento de distúrbio se o prejudica e torna confuso. Também aqui, portanto, temos um

concreto critério de julgamento que parte do conteúdo: o princípio sobre a base do qual se deve decidir não é dado por meios artísticos, como a entonação, nem pelo recurso a construções técnicas, e tampouco por uma motivação causal *a posteriori*, mas pela totalidade do conteúdo, pela conexão do conteúdo no âmbito da particular totalidade da obra. É óbvio que esta recusa de regras abstratamente gerais não implica em nenhum agnosticismo estético: se o contingente é reconhecido como determinação objetiva do mundo artisticamente representado, torna-se evidente a aplicabilidade do nosso critério às obras singulares.

Ao analisarmos, do ponto de vista do conteúdo, a representação artística dos tipos, fomos além deste problema – central – a fim de lançar uma luz sobre a relação geral entre conteúdo e forma na arte. Disto resulta que o problema das formas artísticas só pode ser corretamente colocado quando o conteúdo é elaborado de uma maneira adequada aos princípios do reflexo estético. Ainda que o valor artístico de uma obra dependa, em última análise, da boa ou má realização da elaboração formal, é necessário sublinhar que o conteúdo já deve ter caráter artístico. Também sobre este ponto a teoria estética sempre permaneceu atrasada com relação à práxis artística. Para a práxis dos grandes artistas, este princípio sempre foi de uma evidência imediata, mesmo se explicitaram com falsa consciência – para si mesmos e para os outros – as ideias que presidiam à sua atividade. As coisas ocorrem diversamente na teoria da arte. A confusão conceitual (de que já falamos) entre generalização artística e universalidade filosófica levou a um duplo falseamento da questão. Por um lado, pensadores inclinados ao materialismo mecanicista sublinharam – corretamente – a identidade do mundo refletido pela ciência e pela arte, mas em maior ou menor medida negligenciaram a especificidade do reflexo artístico. E, dado que encontravam mais ou menos inteiramente elaborado pela ciência o conteúdo do mundo refletido, eram tentados a ver aí também o conteúdo artístico; desta maneira, encontravam-se diante deste insolúvel problema: como poderá este conteúdo ser artisticamente conformado? Por outro lado, ao contrário, os idealistas – que percebiam com frequência a discrepância existente entre o conteúdo já elaborado cientificamente e a forma artística – tendiam sempre, conseqüentemente, a colocar de lado os problemas do conteúdo, julgando-os irrelevantes ou secundários do ponto de vista estético, atribuindo assim uma mágica onipotência à forma. Tão somente o materialismo dialético pode

colocar concreta e adequadamente o problema do conteúdo artisticamente elaborado, sobre a base da peculiaridade do reflexo estético, possibilitando assim a justa compreensão da relação entre conteúdo e forma na estética<sup>273</sup>.

Esta justa compreensão se baseia sobre a recíproca conversão de conteúdo em forma e vice-versa, tendo-se sempre em conta a prioridade do conteúdo. Mas esta ligação dialética só pode ser compreendida correta e concretamente quando o reflexo e a reprodução do conteúdo já se realizam, como procuramos mostrar ao tratarmos da questão do típico, sob o domínio das categorias estéticas. Apenas assim é possível compreender como a forma – enquanto forma de um conteúdo determinado – decorre organicamente do conteúdo.

## 11. O TÍPICO: PROBLEMAS DA FORMA

Alongamo-nos na análise do reflexo estético do conteúdo porque a questão não estava esclarecida. Neste ponto, dirigiremos nossa atenção para o lado formal do típico, sem de nenhum modo pretender esgotar a relação conteúdo-forma: esta será a tarefa de outros estudos mais concretos. Limitar-nos-emos, ao contrário, a chamar a atenção apenas sobre um aspecto, ainda que muito importante, desta relação: a capacidade de suscitar experiências, a função evocadora da elaboração formal. É evidente que, nesta capacidade, reside uma tarefa central da forma. Seria um erro, naturalmente, supor que a assimilação e a elaboração do conteúdo tivessem um caráter puramente mental e contemplativo e que, na criação da forma, ao contrário, prevalecesse o momento da evocação, da experiência e da paixão. Deste modo, colocar-se-ia novamente o conteúdo na esfera do reflexo científico e não mais se poderia compreender como a forma decorre organicamente

---

<sup>273</sup> Gostaria de me referir brevemente ao fato de que a questão do esquematismo na arte do realismo socialista deriva também deste mal-entendido. Os artistas esquemáticos recebem – na maioria dos casos, da propaganda do partido – um conteúdo já elaborado de forma científico-propagandística e buscam torná-lo artístico. Na medida em que os artistas e os críticos buscarem apenas no nível formal – por exemplo, os críticos literários na forma linguística – os princípios da realização artística, torna-se impossível chegar ao nervo do problema, à dificuldade real, que é a substância não artística do conteúdo.

deste conteúdo. Tentaremos mostrar agora como a elaboração formal constitui o verdadeiro princípio decisivo, ao passo que a elaboração estética do conteúdo é um simples trabalho preliminar, que em si tem ainda pouco valor artístico; e isto porque a permanência na simples elaboração do conteúdo tem como resultado não um produto artístico inferior, mas simplesmente algo que não tem nenhum valor do ponto de vista estético. Esta falta de autonomia, contudo, em nada diminui a prioridade do conteúdo, ou seja, a absoluta insubstituíbilidade daquele trabalho artístico preliminar sobre o conteúdo para a final realização formal realmente artística.

Nasce algo substancialmente novo, através da elaboração formal? Não se pode responder a esta pergunta com um simples sim ou não. Se artistas de valor (tais como Courbet e Leibl) estavam profundamente convencidos – subjetivamente – de não criarem nada mais do que uma reprodução o mais possível fiel da natureza, isto não significa que caíssem no naturalismo, no plano teórico, nem mesmo que estivessem enganados. Estes artistas nada mais faziam do que expressar a mais profunda tendência criativa de toda arte autêntica, no sentido que indicamos ao examinarmos a correspondência entre obra de arte e realidade. Que se pense no pintor Mikhailov, em *Ana Karenina*, de Tolstói; sua concepção – partilhada também por Tolstói – era a de que o artista não deveria fazer mais do que retirar às figuras os véus que as cobrem, de modo a não danificá-las; encontramos aqui em face de uma concepção que assinala para a forma uma imensa missão, mas que ao mesmo tempo a impede de produzir algo radicalmente novo em face da realidade.

É impossível negar que tal fato expressa um momento importante e decisivo da forma artística, mas apenas um momento. Se agora quisermos sublinhar o lado oposto desta situação, deveremos dizer inicialmente que a contradição que aqui se manifesta é uma contradição da própria vida artística, ou seja, uma contradição que – com sua existência, sua função, sua superação e sua reprodução – constitui a essência da elaboração formal na arte. Vale para ela o que Marx disse da contradição dialética em geral: é “uma das formas do movimento nas quais aquela contradição se realiza e, ao mesmo tempo, se resolve”<sup>274</sup>. Consideremos este fato em relação com um problema estreitamente ligado ao típico, do

---

<sup>274</sup> Marx, *Kapital*, *op. cit.*, t. I, pág. 109.



qual trataremos em seguida. Falando do reflexo científico do tipo, distinguimos este conceito do de média, que é frequentemente confundida (na teoria e na práxis artística) com o tipo; mas não analisamos tal conceito ao tratarmos do típico do ponto de vista do conteúdo. E isto não ocorreu casualmente; de fato, na hierarquia formada pelos tipos no plano do conteúdo, sua importância histórico-social tem o peso decisivo, sempre concentrado naturalmente sobre um determinado problema particular. Seria uma violência dogmática prejudicial à arte pretender impedi-la, mesmo que só parcialmente, de representar o médio. A questão se apresenta de um modo inteiramente diverso quando se fala da elaboração formal.

Apresenta-se aqui a escolha: o modelo para a caracterização artística deve ser a estrutura normal do típico ou a do médio? O princípio desta escolha implica, em resumo, o seguinte: se a forma da caracterização parte da explicitação ao máximo grau das determinações contraditórias (como no típico), ou se estas contradições se debilitam entre si, neutralizando-se reciprocamente (como no médio). Aqui não mais se trata de saber simplesmente se uma dada figura é média ou típica no que diz respeito ao conteúdo de seu caráter, mas trata-se, ao contrário, do método artístico (acima indicado) da caracterização. Ele possibilita – isto ocorre frequentemente – que artistas de valor elevem um homem médio à altura do típico, colocando-o em situações nas quais a contraditoriedade das suas determinações se manifesta não como “equilíbrio” médio, mas como luta dos contrários; e apenas a vacuidade desta luta, a queda no torpor, caracteriza definitivamente a figura como figura média. É igualmente possível – isto ocorre também muito frequentemente, sobretudo na arte mais recente – que a representação do que é em si típico seja rebaixada ao nível estrutural do que é médio, o que acontece quando a contraditoriedade das determinações não é abandonada ao seu livre curso e os resultados são já aprioristicamente estabelecidos. No primeiro caso, vemos como a verdade da forma, que desenvolve o seu conteúdo médio de acordo com as proporções da vida real, engendra movimento e vitalidade no que é em si rígido; no segundo caso, vemos que o modo da realização formal na representação é muito mais pobre do que a realidade empírica imediata.

Trata-se indubitavelmente da oposição – que pertence à concepção do mundo – entre ser e devenir. E também aqui a elaboração formal não pode transformar um nada em alguma

coisa, não pode transformar o abstrato no concreto. Mas pode, como vimos mediante um exemplo importante, extrair de meras possibilidades uma realidade artística, pode produzir modificações qualitativas na estrutura imediata e aparente do conteúdo. Estas funções indicam a função decisiva, autônoma e aperfeiçoadora que a forma desempenha na obra. Mas, ao mesmo tempo, indicam – como no caso do ser e do devenir – que esta função da forma depende precisamente do fato de que ela, com relação ao mero conteúdo (naturalmente considerado já também de um ponto de vista estético), representa em várias questões uma verdade superior da vida, uma maior aproximação à sua totalidade e à sua essência. No presente caso, esta verdade da forma pode ser expressa também do seguinte modo: tipo e média existem na vida como determinações opostas, diversas. Mas sua oposição, também na vida, não é metafísica. A forma da grande arte expressa, portanto, precisamente esta verdade da vida: o típico não é, *ele torna-se*, o médio não é uma entidade metafísica, mas também um devenir, um *tornar-se*, um resultado da luta entre determinações sociais ricas de contradições<sup>275</sup>. Portanto, a forma artística chega àquela “infidelidade” em face dos fenômenos singulares, das singularidades e das exterioridades da realidade, tão somente por causa de sua fidelidade apaixonada à realidade tomada em seu conjunto.

Após observar num caso importante a função da elaboração formal artística, em sua viva relação com a vida representada, podemos agora defini-la melhor em relação ao nosso presente problema, em relação ao típico. Em primeiro lugar, a forma artística empresta completa concreticidade a um dado tipo. Em segundo, produz uma unidade evidente, impossível de separar, dos

---

<sup>275</sup> Estudei particularizadamente esta questão em diversos ensaios; indico, sobretudo, a minha análise do *Oblomov* de Gontcharov, em *Essays über Realismus* (Ensaio sobre o Realismo), Aufbau Verlag, Berlim. Sobre este modo de caracterização em Gorki, escrevi: “Assim, o tédio adquire em Gorki um caráter dramático, a solidão se torna diálogo, um homem medíocre surge como um caráter poético” (*Der Russische Realismus in der Weltliteratur*, quarta edição, Berlim, pág. 339). Cf. também os ensaios sobre Balzac, Tolstói, etc. As opiniões aqui expressas foram inteiramente confirmadas por Malenkhov, no XIX Congresso do Partido Comunista da União Soviética. Diz ele: “O típico corresponde à essência do fenômeno histórico-social, mas não se confunde com o cotidiano. A ampliação voluntária das figuras, a acentuação das suas qualidades, não exclui o típico: ao contrário, ela o revela e o sublinha de um modo mais completo”.

traços que fazem das figuras singulares seres plenamente caracterizados e daqueles nos quais se exprime a sua essência típica, cada traço típico contendo superadas em si determinações socialmente universais. A verdade da forma, também aqui, reside no fato de que torna evidente a incessante conversão recíproca do particular no típico, e vice-versa, conversão que existe na vida. Em terceiro, esta unidade não é representada “apartidariamente”, mas cada figura visa a exercer uma influência individual. Em quarto, as figuras singulares devem certamente provocar a impressão de uma vida independente e autônoma, mas sua existência artística depende objetivamente de suas mútuas relações com as outras figuras representadas, da posição e da função que possuem na hierarquia dos tipos da obra determinada, hierarquia que por sua vez não é algo estático e imóvel, mas algo que se movimenta dinâmica e dialeticamente, provocando mutações e transformações. Estas funções principalíssimas, que naturalmente poderiam ainda ser multiplicadas, formam uma unidade orgânica: elas só podem ser artisticamente realizadas *uno actu*; separamo-las tão somente para fornecer uma explicação conceitual. Sua multiplicidade é o reflexo da infinitude intensiva de cada momento da vida; a unidade da multiplicidade na realização formal, igualmente, é o reflexo da própria vida.

Se agora quisermos sintetizar esta rica e articulada unidade da realização formal, chegaremos à capacidade de suscitar experiências, à função evocadora da forma artística. Esta propriedade é tão evidente que reaparece – diversamente formulada, explicada, valorizada – em quase todos os tratados de estética. Isto significa que, por trás desta evidência imediata e peremptória, escondem-se todavia problemas e possibilidades de equívocos. Trataremos aqui tão somente de uma destas numerosas concepções equívocas que hoje exercem uma influência relativamente ampla: referimo-nos à autonomização da função evocadora da forma, à tendência em destacá-la do reflexo da realidade. Concepções deste gênero, naturalmente, têm grande peso sobretudo na estética musical, que só recentemente (e mesmo assim com muitas hesitações) aproximou-se da teoria do reflexo. Mas concepções semelhantes emergem também na teoria da literatura, onde o caráter de reflexo é de evidência muito mais imediata. Podemos citar como exemplo o inglês Christopher Caudwell, inteligente teórico da estética, que considera a lírica exclusivamente pelo lado evocativo, vendo nela uma “obra-sonho” que – diferentemente dos gêneros que refletem a realidade –

expressaria unicamente a pura e isolada subjetividade, fazendo apelo exclusivamente a esta. Na eficácia artística, Caudwell vê com justeza (e disso falaremos mais longamente quando da conclusão destas considerações) um apelo não à consciência do homem, mas à sua autoconsciência; ele destrói, contudo, toda a justeza implícita neste juízo: por um lado, porque estabelece uma rígida antinomia metafísica, imaginando a autoconsciência como um fechar-se em face do mundo; por outro, porque atribui esta eficácia apenas à lírica. Ele desemboca assim na teoria – substancialmente influenciada por Poe e Mallarmé – de que apenas a lírica empregaria a palavra como órgão real (e precisamente para destruir a estrutura da realidade), ao passo que os romances, por exemplo, não seriam diretamente compostos por palavras. (É significativo que, como exceções, Caudwell fale de Proust, Malraux, Lawrence, etc.) Influenciado pela estética da decadência, Caudwell não vê que toda grande e autêntica lírica, seja de Goethe ou de Púshkin, é sempre um reflexo da realidade; que Goethe, com a concepção da “poesia de ocasião”, formulou teoricamente sua práxis, dizendo também: “Em seu cume mais alto, a poesia revela-se inteiramente exterior; quanto mais se retira para o interior, mais tende a se abaixar”<sup>276</sup>. Além disso, não vê que nenhum reflexo objetivamente justo da realidade no romance poderia possuir eficácia artística se não existisse uma força evocadora das palavras, das imagens, etc. As “passagens felizes” de Natacha, em *Guerra e Paz*, de Tolstói, não são menos evocadoras do que qualquer metáfora na lírica<sup>277</sup>.

Mas a múltipla função da forma tem também um lado específico-estético universalizante. Da especificidade do conteúdo artisticamente refletido, como vimos, nasce a possibilidade da individualidade da obra de arte em si completa. Mas tal individualidade só pode ser realizada através da elaboração formal. Ainda que uma determinada qualidade do conteúdo possa ser decisiva para a referida função da forma, na fase conteudística da gênese o conteúdo só é completo, só é um mundo para si enquanto intenção. Ele está ainda necessariamente ligado a outros

---

<sup>276</sup> Goethe, *Sprüche in Prosa* (Considerações em Prosa), *Maximen und Reflexionen* (Máximas e Reflexões), seção 1.

<sup>277</sup> Christopher Caudwell, *Illusion and Reality*, Londres, 1946, págs. 198-201. Minhas opiniões estão resumidas brevemente no ensaio *Politische Parteilichkeit und dichterische Vollenbung* (Participação política e perfeição poética), in *Sammlung dem Dichter des Freundens* J. R. Becher, Aufbau Verlag, Berlim, 1951. Presentemente incluído na nova edição do *Schicksalwende*, Berlim, 1956.

elementos conteudísticos da realidade refletida; somente a forma é capaz de quebrar estas ligações, de fundir evocadoramente os momentos verdadeiramente essenciais e, conseqüentemente, de fechar em si a individualidade da obra. Desenhar significa selecionar, dizia o pintor alemão Liebermann. Deste modo, a particularidade como categoria específica da estética ganha uma nova concretização. Na realidade, a evocatividade se expressa da seguinte maneira: a unidade orgânica indivisível do singular e do universal, sua superação (ou melhor, sua fusão) na nova síntese, na qual já não podem mais ser descobertos: esta síntese é precisamente a particularidade.

Tentemos esclarecer esta ideia à luz do problema do típico, de que estamos tratando. Já falamos da hierarquia de tipos que existem em toda obra; dissemos também que na arte não pode existir uma figura típica isolada, nem tampouco o compêndio de todos os traços típicos em uma só personificação; ao contrário, em toda obra de arte notável, os diversos tipos iluminam-se reciprocamente, tornam-se mais plásticos (ou antes, adquirem vitalidade artística) precisamente através de suas semelhanças, de seu paralelismo e do contraste entre o caráter e o destino de cada um. Somente assim a hierarquia dos tipos, como fundamento ideal da composição, transforma-se numa composição verdadeiramente artística: ou seja, na evocação de um mundo particular no qual, por um lado, as figuras, destinos e situações singulares possuem uma evidência sensível independente e autônoma, enquanto, por outro, sua concreta totalidade se compõe num completo mundo particular, no qual todos estes momentos singulares têm apenas a função de dar vida – reforçando-se e integrando-se reciprocamente – a este novo conjunto. Deve-se sublinhar energeticamente que o pressuposto indispensável para a boa realização desta síntese é a justeza conteudística de todas as singularidades, bem como de suas relações e de suas proporções. Mas, com igual energia, deve-se também sublinhar que as mais justas observações de conteúdo – por exemplo, do ponto de vista psicológico, ou sobre as relações e as situações – permanecerão inteiramente irrelevantes, do ponto de vista artístico, se em sua elaboração formal faltar esta força evocadora. Deve-se sempre levar em conta este duplo aspecto de toda determinação, se se quer compreender corretamente as funções essenciais criativas do novo que são próprias da forma artística. Antes de tudo, deve-se levar em conta o caráter inseparavelmente espiritual-sensível de todos os elementos formais. Esta unidade é ainda mais claramente perceptível quando

na forma parece ser mais incontestável o caráter sentimental, de estado de espírito, puramente evocativo; não importa que no passado este nexos fosse obscurecido por causa do atraso da estética com relação à práxis artística, e tampouco que atualmente certas teorias e certas obras da decadência tudo façam para quebrar esta ligação, para fazer da arte algo irracional. Nenhuma importância tem, para o resultado final, que se chegue a esta quebra através de um subjetivismo solipsista ou de um objetivismo enrijecido até se tornar inumano, anti-humano.

Recorde-se, por exemplo, a entonação na música. Ela nada mais é do que um compêndio concentrado do conteúdo espiritual-sensível de toda a obra, uma enunciação que suscita sugestivamente aquele estado de ânimo que permite aceder ao conteúdo espiritual da obra, a afirmação daquela atitude em face da vida, daquela distância da vida que é refletida pela obra, cujo perdurar espiritual-sensível constitui nela a essência da unidade do múltiplo e revela, por isso, o único caminho para atingir o seu significado último. Ou, então, tomem-se como exemplo as exposições de Shakespeare. Elas não servem simplesmente para tornar conhecidos dados fatuais relativos às pessoas e às situações do drama, sem os quais tudo o que se segue seria incompreensível. (Esta parte informativa, tomada isoladamente, reencontra-se também no teatro artesanal, ainda que seja evidente que – se vista no contexto artístico – ela constitua um elemento insuprimível do drama.) A cena das feiticeiras em *Macbeth*, a cena das pancadas noturnas na porta do castelo após o assassinato de Duncan, a cena do pátio de Elsinore com o espectro que aparece e a expectativa da aparição, etc., informam sobre os necessários pressupostos fatuais das tragédias, mas são ao mesmo tempo sínteses evocativas, espiritual-sensíveis, expressas por um estado de espírito, da sua particular atmosfera trágica. Tais cenas possuem esta irresistível capacidade de suscitar estados de espírito porque esta capacidade não é senão, aqui, a essência – tornada emotiva – daquilo que a obra desenvolverá posteriormente como conteúdo espiritual, sob a forma de tipos particulares, porque a unidade do espiritual é incessantemente sustentada por tais estados de espírito – unitários, e não obstante extremamente diversos –, porque o estado de espírito, como dizíamos, não é mais do que a atmosfera específica dos tipos particulares e dos destinos representados.

A consequência é que toda obra tomada em seu conjunto – da lírica mais simples à mais complicada sinfonia, ao poema épico que abarca todo um mundo – representa igualmente alguma coisa de

típico. Aquilo que, do ponto de vista do conteúdo, aparecia apenas como uma hierarquia de tipos, revela-se agora como um particular e concentrado conjunto de destinos humanos. O conjunto dos diversos tipos singulares que se refletem um no outro, em sua aproximação e em sua subordinação recíproca, nas mútuas influências dinâmicas que daí decorrem, eleva-se a ponto de se tornar uma totalidade unitária espiritual-sensível, cuja força evocadora é certamente condicionada pela justeza de um conteúdo, pelo justo acordo – do ponto de vista do conteúdo – de todos estes motivos, mas que não deixa de ser algo diverso, algo mais do que uma pura síntese dos seus elementos. O pluralismo dos tipos, esteticamente necessário, que até agora consideramos apenas em suas figuras singulares, situações, etc., e que tem a sua razão e a sua justificação na “astúcia” das vias do desenvolvimento humano, produz aqui um pluralismo de grau superior. Tão somente neste ponto, podemos encontrar um adequado reflexo estético da infinitude intensiva de cada momento da realidade objetiva e da sua infinitude extensiva que não pode ser representada pela arte, como vimos, mas que interfere inevitavelmente, por via indireta, em toda representação veraz, justa e profunda. Um produto artístico merece o nome de obra de arte tão somente se, nesta totalidade como totalidade, encontra expressão decisivamente típica, algo que seja inelutavelmente típico para a humanidade. E é evidente que aqui a particularidade se afirma, mais uma vez, como categoria específica da estética: uma multidão inumerável de singularidades cria a base sensível para o caráter evocativo da forma: toda uma série de justos reflexos de relações universais importantes serve de fundamento para o conteúdo e a forma da substância espiritual. Mas a forma artística pode criar, com este substrato, uma “realidade” própria, o reflexo de um momento particular na vida da humanidade, tão somente se a singularidade perder a sua mera particularidade e a universalidade perder a sua abstratividade conceitual, se ambas se resolverem integralmente no reino intermediário sensível-espiritual da particularidade.

A eficácia evocadora da forma encontra sua base ideal quando a particularidade tem grande variedade de cores, ao passo que o conteúdo apresenta-se rigorosamente unitário: a inseparável unitariedade sensível-espiritual da forma pode exercer o efeito desejado se cada um dos seus momentos não expressar apenas, unificando-a, uma multiplicidade de conteúdos, mas também aquela tensão que preenche a heterogeneidade em si existente

entre aqueles momentos e entre eles e o princípio de elaboração formal que os torna homogêneos. Goethe expressa muito eficazmente esta tensão, em um caso concreto, quando diz: “Tudo o que é lírico deve ser muito racional no conjunto e um pouco irracional no particular”<sup>278</sup>. Naturalmente, trata-se aqui apenas de um exemplo. Esta tensão pode e deve abraçar todos os campos e todos os fenômenos da vida humana. Precisamente em sua função unificadora, a forma deve suscitar a impressão da infinidade intensiva do mundo objetivo representado; e deve torná-la evidente precisamente ao elevar à experiência a tensão existente entre os elementos da obra e a sua unidade.

A particularidade como campo de forças entre universal e singular, como meio organizador das suas relações dinâmicas e contraditórias, constitui a base ideal para a verdade artística da forma. Os tipos singulares, a hierarquia social que formam do ponto de vista do conteúdo, transformam-se em totalidade sintética, em reprodução de uma etapa típica do desenvolvimento da humanidade, tão somente através da realização formal. Enquanto conteúdo, se bem que já sejam formados do ponto de vista estético também em seu caráter conteudístico, estes elementos são apenas elementos, indicações, tendências para uma reprodução concreta e determinada da realidade objetiva. As ligações e os nexos definitivos, vivos e dinâmicos, correspondentes ao seu verdadeiro conteúdo, podem nascer apenas na forma artística. Quando definimos a forma como forma de um conteúdo concreto determinado, isto só comportaria uma limitação se a forma e o conteúdo fossem concebidos em sentido lógico-científico: do ponto de vista estético, ao contrário, reside precisamente aqui a origem da sua validade universal. Com esta definição, expressa-se apenas em forma mais abstrata a verdade fundamental da estética: em sua esfera, o típico representa o mais alto nível de generalização. A verdade da forma, precisamente enquanto torna evidente esta particularidade concreta, é uma verdade da vida: a máxima intensificação – e, conseqüentemente, a elevação a uma qualidade particular – da verdade real do conteúdo refletido.

---

<sup>278</sup> Goethe, *op. cit.*



## 12. A ARTE COMO AUTOCONSCIÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DA HUMANIDADE

Deste modo, encontra expressão o humanismo da representação artística. O particular como categoria estética abraça o mundo global, interno e externo, e precisamente como mundo do homem, da humanidade; as formas fenomênicas sensíveis do mundo externo, por isso, são sempre – sem prejuízo para a sua sensibilidade intensificada, para a sua imediata vida própria – signos da vida dos homens, de suas relações recíprocas, dos objetos que mediatizam estas relações, da natureza em seu intercâmbio material com a sociedade humana. O universal, por seu turno, é tanto a encarnação de uma das forças que determinam a vida dos homens, como ainda – caso em que ele se manifesta subjetivamente como conteúdo de uma consciência no mundo figurado – um veículo da vida dos homens, da formação da sua personalidade e do seu destino. Com esta representação simbólica do singular e do universal, a obra de arte revela – em virtude da sua essência objetiva, independentemente das intenções subjetivas que determinaram o seu nascimento – uma qualidade interna, em si significativa da vida humana, terrena. Ela conserva esta peculiaridade mesmo quando, por causas histórico-sociais, os motivos conscientes do seu nascimento têm caráter transcendental (mágico, religioso). Ela encarna e figura esses motivos – a forma é determinada pelo conteúdo –, mas de tal maneira, artisticamente, que a transcendência é transformada involuntariamente numa imanência da realidade terrena. Por isso, podemos reviver esta transcendência nas obras do passado, mas a revivemos como destino humano, sob a forma de emoções e paixões humanas. Esta tendência espontânea que a arte autêntica manifesta para a imanência terrena é uma das razões pelas quais, tão frequentemente, os idealistas extremados e os representantes ideológicos das religiões desconfiam da arte.

Este problema da humanidade da arte é indissolivelmente ligado ao da sua objetividade e subjetividade. Também a este respeito não foi possível se chegar a uma clarificação teórica porque o pensamento estético oscilava entre os dois polos, igualmente falsos, da universalidade e da singularidade; por isso, de um lado, acentuando-se demais a singularidade, caía-se em um falso subjetivismo, manifestando-se no mais das vezes como agnosticismo estético; e, do outro, acentuando-se muito a

universalidade, caía-se no dogmatismo. Também a decadência burguesa apresenta, em sua base, esta distorcida polarização do falso subjetivismo e do falso objetivismo. Mas entre o passado e os nossos tempos existe uma grande diferença, pois os maiores e mais avançados pensadores do passado visavam sempre a determinar a específica particularidade estética, como já vimos em alguns exemplos importantes, mesmo quando falavam equivocadamente de universalidade ou de singularidade, ao passo que as teorias da decadência, como vimos também várias vezes, consideram os dois polos como definitivamente fixados – polos falsos porque isolados e carentes de um centro – e fazem deles algo rígido e estanque.

Apenas assumindo a particularidade como ponto central do reflexo estético da realidade pode-se estar em condições de explicar a específica unidade dialética entre fator subjetivo e fator objetivo como princípio animador contraditório da inteira esfera. Já assinalamos esta relação dialética entre subjetividade e objetividade tanto na própria individualidade da obra de arte, quanto na sua eficácia estética; ora, após termos mencionado o humanismo da arte, podemos melhor concretizar essa problemática. Já que a arte representa sempre e exclusivamente o mundo dos homens, já que em todo ato de reflexo estético (diferentemente do científico) o homem está sempre presente como elemento determinante, já que na arte o mundo extra-humano aparece apenas como elemento de mediação nas relações, ações e sentimentos dos homens, deste caráter objetivamente dialético do reflexo estético, de sua cristalização na individualidade da obra de arte, nasce uma duplicidade dialética do sujeito estético, isto é, nasce no sujeito uma contradição dialética que, por sua vez, revela também o reflexo de condições fundamentais no desenvolvimento da humanidade.

Trata-se aqui da relação entre homem e humanidade. Objetivamente, esta relação sempre existiu, razão pela qual devia sempre reaparecer, de um modo ou de outro, nas formas do reflexo da realidade. Mas dado que na “pré-história da humanidade”, no comunismo primitivo e nas sociedades de classe, este ser objetivo existia mais em-si do que para-nós (tanto para a própria humanidade quanto na consciência do indivíduo), a sua expressão direta devia ser sempre distorcida, involuntariamente equívoca. Enquanto a base da existência humana, ainda que em função do progresso civil, for a diferenciação em tribos, nações, etc., enquanto no interior de cada nação a luta de classes representar a força motriz do desenvolvimento, todo apelo direto à

humanidade, tendente a ultrapassar estas mediações objetivas, deverá violentar os verdadeiros conteúdos e as verdadeiras formas da realidade, produzindo resultados falsos, muito frequentemente reacionários. (Recordem-se as atuais teorias das “sínteses” supraestatais, supranacionais, que não passam de instrumentos ideológicos do imperialismo norte-americano. Só com o surgimento do socialismo, com a possibilidade concreta de realizar a sociedade sem classes, este problema eleva-se objetivamente a um estágio superior: o comum conteúdo socialista, que se realiza em formas nacionais, já revela a humanidade nos lineamentos do seu concreto ser e devenir, a perspectiva concreta de uma humanidade unitária.).

Este problema, enquanto essencialmente histórico, não faz parte das nossas atuais considerações; seria particularmente inoportuno traçar, ainda que brevemente, neste local, a evolução histórica deste conjunto de problemas. Nosso interesse permanece centrado na teoria do reflexo. Mas deve-se também afirmar que se um dado fatural existe em si, ele deverá refletir-se – de um modo ou de outro – na representação da realidade. No reflexo científico encontramos frequentemente, como algo óbvio e que não requer demonstração, um apelo àquela comunidade que constitui o substrato real do conceito de humanidade. É suficiente recordar as categorias da lógica: não existe jamais a menor dúvida de que as formas fundamentais do pensamento são propriedade comum da humanidade em seu conjunto. (Naturalmente, não falamos aqui das ciências naturais, já que o objeto do seu reflexo é principalmente uma realidade extra-humana.) Com inteira razão se pressupõe este elemento humano comum; de fato, mesmo sem levar em conta que desde que o homem tornou-se homem não mais sofreu transformações antropológicas decisivas, o desenvolvimento histórico mostra que – não obstante a intensíssima variedade existente mesmo em fatos essencialíssimos – certas fases ou etapas determinadas apresentam traços típicos extremamente afins e podem ser englobadas em determinadas leis gerais. (As formações econômicas, o seu surgimento e desenvolvimento, etc.) Naturalmente, esta comunidade reside sobretudo na esfera da universalidade; quanto mais nos aproximamos da realidade concreta, tanto mais imperiosas e importantes surgem as diferenças (surgimento do capitalismo na Inglaterra, na França, etc.)

Observando isto, aproximamo-nos da resolução do nosso problema para a estética. De fato, para o nascimento de qualquer

obra de arte, é decisiva precisamente a concreticidade da realidade refletida. Uma arte que pretendesse ultrapassar objetivamente as suas bases nacionais, a estrutura classista de sua sociedade, a fase da luta de classe que é nela presente, bem como, subjetivamente, a tomada de posição do autor em face de todas estas questões, destruir-se-ia como arte. Para a ciência, é legítimo estudar as leis gerais comuns de uma formação econômica (e mesmo de todas as formações); para qualquer obra de arte, ao contrário, o objeto imediato da representação só pode ser, sempre, uma determinada etapa concreta. Esta verdade indubitável foi obscurecida, durante muito tempo, pela teoria idealista do “humano universal” como matéria da arte; uma inversão salutar só foi possível com o aparecimento do materialismo histórico (e de seus precursores importantes), que restituiu à arte – no nível da teoria – a realidade de sua efetiva função.

Mas é preciso também chamar a atenção, de passagem, para uma deformação de tipo oposto. O marxismo vulgar identificou imediatamente a gênese social da arte com a sua essência, chegando por vezes a conclusões absurdas, como, por exemplo, à afirmação de que na sociedade sem classes as grandes obras de arte criadas nas sociedades classistas cessariam de ser compreendidas e apreciadas. Este modo estreito e deformado de ver os problemas só pode surgir quando não se leva em conta a teoria do reflexo e quando se concebe a arte como mera expressão de uma determinada posição na luta de classes<sup>279</sup>. De fato, apenas assumindo o reflexo como princípio básico é possível fundamentar teoricamente a universalidade da objetividade artística e, com ela, a universalidade da forma artística. A determinação social da gênese, a necessária tomada de posição de toda representação, podem realmente se efetivar apenas sobre o terreno de uma tal universalidade do mundo reproduzido e dos meios de reprodução. De acordo com este estado de coisas, o próprio Marx colocou a questão de um modo inteiramente diverso daquele dos seus vulgarizadores. Também para ele, naturalmente, a gênese social é

---

<sup>279</sup> Responsável, entre outros, por esta limitação da concepção de Marx é também um teórico como Plekhanov, quando considera como elemento de ligação entre a base econômica e a ideologia “a psicologia do homem social” condicionada pela primeira, e considera a ideologia – e, portanto, também a arte – como reflexo “das propriedades desta psicologia” (Plekhanov, *Questões Fundamentais do Marxismo*, ed. brasileira, Editorial Vitória, Rio de Janeiro, 1956, pág. 119).

um ponto de partida; mas a tarefa real da estética só começa quando tal gênese está esclarecida:

Mas a dificuldade não está em entender que a arte e a epopeia gregas são ligadas a certas formas do desenvolvimento social. A dificuldade reside no fato de que elas continuem a provocar em nós um prazer estético e constituam, sob certo aspecto, uma norma e um modelo inatingíveis<sup>280</sup>.

Se a questão é colocada desta maneira, surge naturalmente o problema do substrato comum. (Isto revela que a teoria do “humano universal” é uma falsa resposta a uma pergunta justificada.) Se se considera o processo histórico do ponto de vista do materialismo dialético, a resposta se apresenta sem muitas dificuldades: este substrato comum é a continuidade do desenvolvimento, a relação recíproca real de suas partes, o fato de que o desenvolvimento jamais começa do início, mas elabora sempre os resultados de etapas precedentes, tendo em vista as necessidades atuais, assimilando-os; neste local, naturalmente, não podemos nos deter no exame da complexidade e desigualdade deste desenvolvimento. Mas é suficiente constatar este dado fatural para reconhecer o momento conteudístico que torna possível a representação pela arte do desenvolvimento da humanidade, e que coloca à representação a tarefa de descobrir precisamente na concreticidade do imediato conteúdo nacional e classista a novidade que merece se tornar – e que ainda se tornará – propriedade duradoura da humanidade. Examinando a originalidade e a duração da eficácia das obras de arte, tratamos já desta questão; agora, entretanto, ela nos aparece sob uma luz muito mais concreta.

Mas esta definição não é ainda bastante concreta para as tarefas específicas da arte. A continuidade do desenvolvimento da humanidade tem a seu favor uma sólida base material, à qual nos referimos anteriormente. Contudo, para a arte, ela serve apenas como mediação para a realização de sua tarefa, a de representar o homem, o seu destino, os seus modos de manifestação (tudo isso tomado no sentido mais lato). Esta tarefa assume a sua verdadeira dimensão tão somente do seguinte modo: o desenvolvimento provoca contínuas modificações no típico, o qual, na maioria dos casos, é naturalmente bastante efêmero. Apenas um número limitado dos novos homens e das novas situações que são típicos do ponto de vista histórico-social será conservado – no bom ou no

---

<sup>280</sup> Marx, *Grundrisse, op. cit.*, pág. 31.

mau sentido – na memória dos homens, será assimilado pela posteridade como propriedade duradoura. Mas esta seria uma escolha meramente conteudística, cujo valor é ainda limitado porque, do ponto de vista do típico conteudístico, a oposição entre efêmero e perene não pode deixar de ser relativa. De fato, nenhum tipo pertence em tudo e por tudo a esta ou àquela categoria; para decidir sobre isso, deve-se também considerar até que ponto o reflexo artístico consegue captar as propriedades típicas de modo que nelas se expresse um momento – no bem ou no mal – desta durabilidade. As propriedades humanas típicas conservadas pelo próprio desenvolvimento histórico serão, por isso, muito mais numerosas do que as mantidas vivas nas representações artísticas. A durabilidade dos tipos criados pela arte, portanto, tem uma base objetiva na própria realidade, mas a possibilidade de que os tipos figurados nasçam e durem decorre de sua própria atividade.

Até aqui consideramos a questão apenas do ponto de vista do conteúdo. A vitalidade e a duração de uma obra e dos tipos nela figurados dependem, em última instância, da perfeição da forma artística. Foram tantas as obras que nos serviram como veículo de informação, sendo continuamente estudadas e explicadas pelos especialistas por representarem documentos históricos extraordinariamente importantes de épocas passadas, que vários especialistas tendem a confundir o interesse histórico-conteudístico com a sobrevivência da validade artística. É necessário, pelo contrário, recordar sempre o valor evocativo imediato da forma artística. É verdade que o Édipo de Sófocles contém uma grande quantidade de ensinamentos para o historiador da Antiguidade; mas é igualmente verdade que nove décimos dos espectadores ou dos leitores deste drama nada sabem ou sabem muito pouco destes pressupostos históricos concretos: e, não obstante, sentem com profunda emoção a sua eficácia. Por outro lado, cair-se-ia no extremo oposto, igualmente falso, se se fizesse esta eficácia depender exclusivamente da “magia” da perfeição formal. É inegável que esta também existe (precisamente o *Édipo* sempre permanecerá também como modelo formal de um determinado gênero de composição dramática); mas ela, por si só, poderia produzir apenas uma tensão vazia e conseqüentemente efêmera, um efeito puramente *grand-guignolesco*. O que o espectador sente com emoção, no *Édipo*, é precisamente um destino humano típico, no qual mesmo o homem moderno – ainda que só possa perceber os pressupostos históricos concretos aproximadamente – reconhece com emoção imediata, ao revivê-lo, *um mea causa agitur*.

Esta identificação com o sujeito representado, contudo, deve ser melhor concretizada. Quando a juventude soviética comparece às representações de Casa de Bonecas ou de Romeu e Julieta e revive apaixonadamente as suas figuras e os seus eventos, é claro que cada espectador sabe que eventos concretos daquela espécie estão completamente fora de sua vida, que pertencem inapelavelmente ao passado. Mas de onde deriva a força evocativa destes dramas? Acreditamos que resida no fato de que neles é revivido e feito presente precisamente o próprio passado, e este passado não como sendo a vida anterior pessoal de cada indivíduo, mas como a sua vida anterior enquanto pertencente à humanidade. O espectador revive os eventos do mesmo modo, tanto no caso em que assista a obras que representam o presente, como no caso em que a força da arte ofereça à sua experiência fatos que lhe são distantes no tempo ou no espaço, de uma outra nação ou de uma outra classe. Um fato igualmente inegável é o de que massas de proletários leram Tolstói com entusiasmo, do mesmo modo como massas de burgueses leram Gorke com entusiasmo.

Todos esses exemplos indicam claramente qual seja a causa real desta eficácia: 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. Marx generalizou teoricamente esta questão ao falar da eficácia de Homero:

Um homem não pode se tornar criança sem se tornar pueril. Mas não lhe agrada a ingenuidade da criança? Não deve ele mesmo buscar reproduzir, num mais alto nível, a verdade da infância? Na natureza infantil, não reviverá o caráter próprio de cada época a sua verdade natural? E por que então a infância histórica da humanidade, no momento mais belo de seu desenvolvimento, não poderia exercer um fascínio eterno enquanto estágio que não mais retorna? Existem crianças tolas e crianças tão sabidas como velhos. Muitos povos antigos pertencem a esta categoria. Os gregos eram crianças normais. O fascínio que a sua arte exerce sobre nós não está em contradição com o estágio social pouco ou nada evoluído no qual ela amadureceu. Pelo contrário, tal fascínio é o resultado deste atraso; está indissolúvelmente ligado ao fato de que as imaturas condições sociais que deram nascimento a esta arte e que só elas podiam dar não podem jamais retornar<sup>281</sup>.

---

<sup>281</sup> *Ibidem*.

É evidente que essas afirmações de Marx não se referem apenas ao período da infância da humanidade, mas que, ao contrário, toda época pode ser revivida como um igual momento do próprio passado que não mais retorna.

Já nos referimos ao fato de que a personalidade criadora importante para o surgimento da obra de arte não se identifica imediata e simplesmente com a individualidade cotidiana do criador, que a criação exige que ele universalize a si mesmo, que se eleve da sua singularidade meramente particular à particularidade estética. Vemos ademais que a eficácia das obras de valor traz consigo, em medida tanto mais surpreendente quanto mais longínquo no tempo e no espaço ou mais estranho do ponto de vista da nação ou da classe for o conteúdo representado, uma ampliação e um aprofundamento, uma elevação da individualidade cotidiana imediata. Precisamente neste enriquecimento do eu reside, em primeiro lugar, a feliz experiência que é proporcionada pela arte realmente grande.

É um fato reconhecido por todos o de que na base desta eficácia da arte, como momento decisivo, está a elevação do indivíduo – que desfruta esta eficácia – da mera particularidade do sujeito à particularidade. 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. (Quando falta este último aspecto, surge então um interesse puramente exterior, frequentemente voltado para a forma ou para a técnica artística, mas não essencialmente estético, ou seja, um interesse dirigido para o exterior, para o exótico, uma simples curiosidade.)

O verdadeiro conteúdo desta generalização, que aprofunda e enriquece objetiva e subjetivamente a individualidade, mas sem jamais conduzi-la para fora de si mesma, é precisamente o caráter social da personalidade humana. Este caráter já era conhecido por Aristóteles. Somente o idealismo subjetivo da época burguesa mistificou, das mais variadas maneiras, o substrato social da criação estética e de sua eficácia. O conteúdo da obra, e



consequentemente o conteúdo de sua eficácia, é a experiência que o indivíduo faz de si mesmo na ampla riqueza de sua vida na sociedade e – através da mediação dos traços essencialmente novos das relações humanas assim reveladas – da sua existência como parte e momento do desenvolvimento da humanidade, como seu compêndio concentrado<sup>282</sup>. Nesta elevação, a subjetividade meramente particular não é levada para fora de si mesma, para um universal puramente subjetivo: ao contrário, a individualidade é aprofundada, precisamente na medida em que é introduzida neste reino intermediário do particular. No prazer estético, o sujeito receptivo imita aquele movimento que recebe a sua forma objetiva na criação da individualidade da obra de arte: uma “realidade” que, no sentido da diferenciação, é mais intensa do que a experiência obtida na própria realidade objetiva e que, precisamente nesta intensidade, revela imediatamente a oculta essencialidade real. Assim, a elevação da subjetividade receptiva ao particular reproduz um processo de elevação análogo ao que ocorre na personalidade criadora. É evidente, a este respeito, que o nível de representação atingido na individualidade da obra de arte constitui a base para a sua eficácia. Com justeza, Hegel viu no conceito de *pathos*<sup>283</sup> aquele nível sentimental-espiritual-moral ao qual a representação da obra deve elevar-se a fim de exercer um autêntico efeito estético: a particularidade da individualidade da obra determina a tendência à particularidade no ato estético do desfrute da arte.

Naturalmente, a eficácia social e humanista da arte não consiste apenas numa embriaguez da receptividade direta. Esta eficácia tem um *antes* e um *depois*; um dos principais erros cometidos pela maior parte dos teóricos idealistas da estética é o de isolar esta eficácia imediatamente artística da vida global do sujeito receptivo. Nenhum homem se torna diretamente um outro homem no prazer artístico e através dele. O enriquecimento obtido neste caso é um enriquecimento da *sua* personalidade, exclusivamente dela. Mas tal personalidade é determinada em um sentido classista, nacional, histórico, etc. (além de ser, no interior destas determinações,

---

<sup>282</sup> Esta situação foi reconhecida pela primeira vez, em grande estilo, na *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel, e figurada no *Fausto* de Goethe. Cf., a respeito, o capítulo a isto relativo do meu *Der junge Hegel* (O Jovem Hegel) e os estudos sobre o *Fausto in Goethe und seine Zeit* (Goethe e sua época), ambos editados pela Aufbau, Berlim.

<sup>283</sup> Hegel, *Werke, op. cit.*, t. X, 1, pág. 297 e segs.

formada por experiências pessoais), sendo também uma vazia ilusão de estetas a convicção de que exista sequer um só homem que possa receber como *tabula rasa* espiritual uma obra de arte. Não, todas as suas experiências precedentes, que vivem nele sobre a base de sua determinação social, permanecem operantes mesmo durante o prazer estético. Mesmo reconhecendo em todo o seu valor a força evocadora da forma artística, deve estar claro que qualquer sujeito receptivo coloca incessantemente em confronto a realidade refletida pela arte com as experiências que ele mesmo adquiriu. Naturalmente, também aqui não se trata de cotejar, por meio de um procedimento mecanicamente fotográfico, os detalhes singulares observados antes na vida e depois na arte. Como já foi dito em outro local, a correspondência se estabelece entre duas totalidades, entre a totalidade da representação concreta e aquela da experiência adquirida.

Ao reconhecermos isto, não pretendemos de nenhum modo limitar o que dissemos anteriormente sobre a força da elaboração formal realmente artística; muito pelo contrário. Aquilo que chamamos de feliz enriquecimento no desfrute artístico depende precisamente do fato de que nenhum sujeito receptivo se encontra em face da obra de arte como *tabula rasa*. Torna-se inteligível, então, o fato de que quando se produz a eficácia nasce frequentemente uma luta entre experiências passadas e novas impressões provocadas pela arte. O terreno desta luta é, precisamente, a correspondência de totalidades à qual nos referimos anteriormente; a correspondência dos detalhes não oferece senão os motivos iniciais deste processo. A eficácia da grande arte consiste precisamente no fato de que o novo, o original, o significativo obtém a vitória sobre as velhas experiências do sujeito receptivo. Justamente aqui se manifesta aquela ampliação e aquele aprofundamento das experiências que é causado pelo mundo representado na obra.

Naturalmente, ocorrem com frequência casos em que, faltando a correspondência, não existe eficácia e a obra é rechaçada. Isso pode depender dos defeitos ideais e artísticos da obra, mas também da imaturidade ideológica ou artística do sujeito receptivo. Estes problemas são objeto da história das artes; seus princípios gerais são objeto daquela parte da estética que analisa os diversos graus de receptividade. Neste local, pressupomos a existência de uma receptividade estética evoluída. O fato de que na realidade social exista o processo histórico do surgimento desta capacidade receptiva, que este desenvolvimento esteja ainda hoje muito

distante de sua conclusão, que, portanto, nem todos os sujeitos receptivos possam reagir adequadamente à arte no modo a que nos referimos, não modifica o problema quando ele é colocado no nível dos princípios gerais, não modifica o específico reflexo estético da realidade. É interessante o fato de que Marx se refira precisamente à arte quando explica a necessidade objetiva de uma tal influência recíproca sobre a inteira vida da humanidade:

O objeto artístico – bem como qualquer outro produto – cria um público sensível à arte e capaz de prazer estético. A produção, por isso, produz não apenas um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto<sup>284</sup>.

Inserindo este dado fatural, por nós sublinhado, em um contexto universal, não se limita absolutamente a importância da particularidade na receptividade estética, no consumo da arte. Poucas linhas antes do trecho acima citado, observa Marx: “*Antes de mais nada* o objeto não é um objeto em geral, mas um objeto determinado, que deve ser consumido de um modo determinado, de um modo mais uma vez mediatizado pela própria produção”<sup>285</sup>.

Para valorizar com justeza a eficácia da arte, o seu “depois” não é menos importante do que o seu “antes”. Para os antigos teóricos da estética, ligados à ideologia da *polis*, esta era naturalmente a questão central. Nela está a fonte tanto da desconfiança de Platão em face da arte, quanto da teoria aristotélica da catarse. Somente as teorias idealistas e a práxis da arte contemporânea, cada vez mais destacadas da sociedade, isolam – de acordo com o modelo oferecido pela vida da decadência – a eficiência estética do antes e do depois; para dizê-lo melhor: elas concebem esta eficácia como uma embriaguez momentânea, que no seu “depois” (como também no seu “antes”) é rodeada por um mar de tédio infinito, de abatimento depressivo; a melhor descrição deste tipo de eficácia está no jovem Hofmannsthal.

As coisas ocorrem de modo inteiramente diverso na sociedade dos homens normalmente ativos. O enriquecimento a eles proporcionado pelo prazer estético opera, ainda que de um modo frequentemente gradual e indireto, sobre toda a sua conduta vital e, portanto, também em sua relação com a arte. A essência deste “depois” poderia ser definida da melhor maneira com as palavras de Tchernichévski: “a arte é um manual da vida”. Naturalmente existem também obras – entre as quais muitas de primeira ordem –

---

<sup>284</sup> Marx, *Grundrisse*, op. cit., pág. 14.

<sup>285</sup> *Ibidem*, pág. 13.

que têm uma eficácia mais direta, que proporcionam um enriquecimento que no “depois” se traduz imediatamente em ação: a imediaticidade é completa, por exemplo, na “Marselhesa”, mas existe também uma imediaticidade relativa que se manifesta na admiração apaixonada por uma determinada conduta típica, na tentativa de tomá-la como modelo para a vida, na não aceitação igualmente apaixonada de um outro tipo, etc. Seria ridículo censurar como “não artística” uma eficácia desta natureza, como fazem com frequência os teóricos da decadência: neste caso, dever-se-ia excluir do campo da arte Ésquilo e Aristófanes, Cervantes e Rabelais, Goya e Daumier, etc., etc. Mas seria igualmente unilateral e errado encontrar nesta eficácia direta e linear o único critério de julgamento estético. Não só porque, neste caso, chegar-se-ia a compilar uma lista talvez ainda mais longa de obras-primas “excluídas”, como também porque um grande número de obras-primas que, em seu tempo, exerceu uma eficácia imediata, tornou-se posteriormente parte viva do patrimônio artístico de épocas posteriores graças a uma eficácia mais indireta. Basta citar obras como *As Bodas de Fígaro* ou *Werther*.

Na influência direta e indireta exercida pelo prazer artístico sobre o sujeito receptivo, o elemento comum é a transformação do sujeito que descrevemos, o seu enriquecimento e o seu aprofundamento, o seu reforçamento e a sua comoção. E chegamos assim à decisiva oposição que existe, na objetividade do reflexo, entre a proposição científica destacada de qualquer momento subjetivo da sua gênese e a individualidade da obra de arte sempre determinada pela subjetividade e inconcebível sem ela. A ciência descobre nas suas leis a realidade objetiva independente da consciência. A arte opera diretamente sobre o sujeito humano; o reflexo da realidade objetiva, o reflexo dos homens sociais em suas relações recíprocas, no seu intercâmbio social com a natureza, é um elemento de mediação, ainda que indispensável; é simplesmente um meio para provocar este crescimento do sujeito. Por isto, a oposição pode ser nitidamente caracterizada da seguinte forma: o reflexo científico transforma em algo para nós, com a máxima aproximação possível, o que é em si na realidade, na sua objetividade, na sua essência, nas suas leis; a sua eficácia sobre a subjetividade humana, portanto, consiste sobretudo na ampliação intensiva e extensiva, no alargamento e no aprofundamento da consciência, do saber consciente sobre a natureza, a sociedade e os homens. O reflexo estético cria, por um lado, reproduções da realidade nas quais o ser em-si da objetividade é transformado em

um ser para-nós do mundo representado na individualidade da obra de arte; por outro lado, na eficácia exercida por tais obras, desperta e se eleva a autoconsciência humana; quando o sujeito receptivo experimenta – da maneira acima referida – uma tal realidade em si, nasce nele um para-si do sujeito, uma autoconsciência, a qual não está separada de maneira hostil do mundo exterior, mas antes significa uma relação mais rica e mais profunda de um mundo externo concebido com riqueza e profundidade, ao homem enquanto membro da sociedade, da classe, da nação, enquanto microcosmo autoconsciente no macrocosmo do desenvolvimento da humanidade<sup>286</sup>.

Após ter estabelecido assim a oposição entre as duas espécies de reflexo, devemos recordar ainda uma vez, contudo, que ambos refletem a mesma realidade objetiva, que ambos – ainda que de um modo diverso – são momentos do mesmo processo de desenvolvimento histórico-social da humanidade. Por isso, também aqui não devemos contrapor rigidamente, como se se excluíssem reciprocamente, a consciência e a autoconsciência, tal como – por influência da estética da decadência – o faz Caudwell; ao contrário, eles devem ser considerados como polos da recepção subjetiva do mundo, entre os quais existem e agem infinitas passagens e ações recíprocas dialéticas. É claro, de fato, que os conteúdos refletidos pela ciência – os quais, em princípio, não fazem senão transformar em propriedade da consciência humana uma realidade que existe independentemente da consciência – exercem uma influência extraordinária, por vezes mesmo revolucionária, sobre o desenvolvimento da autoconsciência humana. Basta recordar, por exemplo, os efeitos que tiveram as descobertas científicas de Copérnico e Darwin sobre a substância e sobre a forma da autoconsciência dos homens, para não falar da eficácia exercida por Marx ou Lenin, pelos conhecimentos econômicos e históricos por eles revelados, sobre a consciência social e nacional dos homens. Por outro lado, como muito se repetiu anteriormente, para que a autoconsciência possa efetivar-se através da eficácia das obras de arte é absolutamente indispensável passar pela via indireta do reflexo científico da realidade; uma concreta análise marxista comprova este fato – por mais que a ideologia da decadência costume negá-lo – até mesmo em gêneros artísticos como a lírica e a música. É notório que a grande épica, a

---

<sup>286</sup> A expressão ser-para-si é usada aqui no sentido em que Marx a utiliza, in *Elend der Philosophie* (Miséria da Filosofia), Stuttgart, 1919, pág. 162.

tragédia, a pintura realmente grande, etc., revelam “mundos” também do ponto de vista do conteúdo e que só por este caminho atuam sobre a autoconsciência. Será que é possível estabelecer se são mais numerosos os homens que aprenderam a história de sua pátria através da arte do que através da ciência?

As passagens e as ações recíprocas têm, portanto, uma grande importância. Todavia, ou precisamente por isto, a polarização de consciência (ciência) e autoconsciência (arte) é um fato real, que caracteriza com exatidão a diferença entre as duas espécies de reflexo. O nosso modo de ver não é contraditado, antes é confirmado, pelo fato de que esta polarização atingiu a sua forma pura apenas através de um longo desenvolvimento histórico, que em épocas passadas tanto a ciência como a arte surgiam misturadas, em formas variadas, com outros modos de considerar a realidade (magia, religião) que posteriormente foram rejeitados por estes campos. De fato, tanto a ciência quanto a arte podiam conquistar a sua forma adequada tão somente lutando pela sua pureza, pelo seu modo específico de refletir a realidade. O materialismo dialético deve se ocupar essencialmente destas formas adequadas surgidas historicamente; as condições históricas através das quais esta polarização se desenvolveu, ao contrário, são objeto do materialismo histórico.

Disto deriva que as mais numerosas inter-relações, sobreposições, etc., constatáveis na objetivação concreta das duas espécies de reflexo, as mais numerosas transições e ações recíprocas reencontráveis na gênese e na eficácia de seus produtos, não podem esconder a fundamental oposição dos polos. Aquelas derivam da comum realidade refletida, esta da diversidade – paulatinamente aperfeiçoada – das suas formas estruturais. Mas se se pretende, no reflexo estético, ir além das mais banais generalidades (e, com frequência, das mais unilaterais e falaciosas generalidades), deve-se colocar o acento – levando-se certamente na devida conta esta base comum – sobre a diversidade, sobre a oposição. Foi o que buscamos fazer, definindo a função da categoria da particularidade. A polarização das funções da ciência e da arte na vida e no desenvolvimento da humanidade, a polarização da consciência e da autoconsciência, não é mais do que uma dedução, um resumo de todas as determinações específicas que se podem extrair – com o auxílio de nossa teoria sobre a categoria da particularidade no reflexo estético – do exame atento dos fenômenos artísticos.

## LEIA TAMBÉM:

- **Anuário Lukács 2018**
- **Estética em Lukács: a criação de um mundo para chamar de seu**, Deribaldo Santos
- **Educação para o trabalho no capitalismo: o ProJovem como negação da formação humana**, Maria Gorete Rodrigues de Amorim
- **O Significado da vida no sistema do capital: Introdução**, Luciano Accioly Lemos Moreira
- **Mészáros e a crítica ao reformismo da social-democracia ocidental**, Edivânia Melo

## LIVROS PUBLICADOS NA COLEÇÃO FUNDAMENTOS:

- **Introdução a uma estética Marxista: Sobre a Particularidade como Categoria da Estética**, Georg Lukács (lançamento).
- **Conversando com Lukács**, Georg Lukács, entrevista a: Leo Kofler, Wolfgang Abendroth e Hans Heinz Holz
- **Notas para uma ética** (Edição bilíngue), Georg Lukács
- **Pensamento Vivido: autobiografia em diálogo**, Georg Lukács

## ANUÁRIOS LUKÁCS ANTERIORES:

- **Anuário 2014**, diversos autores
- **Anuário 2015**, diversos autores
- **Anuário 2016**, diversos autores
- **Anuário 2017**, diversos autores

