

ESTÉTICA MARXISTA: TRANSFORMAÇÃO ESTÉTICA DA REALIDADE E HUMANIZAÇÃO DOS SENTIMENTOS¹

Tatiane Superti²
Irineu Aliprando Tuim Viotto Filho³

Resumo

Este artigo apresenta um debate sobre a estética marxista a partir de três autores: Lev Semionovich Vigotski (1896-1934), György Lukács (1885-1971) e Adolfo Sánchez Vázquez (1915-2011), destacando as contribuições do primeiro autor ao campo da estética marxista. A partir disso, aponta reflexões científicas para a organização e execução do ensino escolar de artes. Nessa perspectiva, a arte é uma objetivação da sensibilidade imprescindível ao desenvolvimento humano de todas as pessoas, sendo a estrutura da obra de arte a unidade fundamental de análise e trabalho docente.

Palavra-chave: Estética marxista; Psicologia da arte; Ensino de artes.

ESTÉTICA MARXISTA: TRANSFORMACIÓN ESTÉTICA DE LA REALIDAD HUMANIZACIÓN DE LOS SENTIMIENTOS.

Resumen

Este artículo presenta un debate sobre la estética marxista a partir de tres autores: Lev Semiónovich Vygotsky (1896-1934), György Lukács (1885-1971) y Adolfo Sánchez Vázquez (1915-2011), destacando las contribuciones del primero al campo de la estética marxista. A partir de ello, se proponen reflexiones científicas para la organización y ejecución de la educación artística escolar. Desde esta perspectiva, el arte es una objetivación de la sensibilidad esencial para el desarrollo humano de todas las personas, siendo la estructura de la obra de arte la unidad fundamental de análisis y de la labor docente.

Palabra clave: Estética marxista; Psicología del arte; Enseñanza de las artes.

MARXIST AESTHETICS: AESTHETIC TRANSFORMATION OF REALITY AND HUMANIZATION OF FEELINGS

Abstract

This article presents a debate on Marxist aesthetics based on three authors: Lev Semionovich Vygotsky (1896-1934), György Lukács (1885-1971) and Adolfo Sánchez Vázquez (1915-2011), highlighting the contributions of the first author to the field of Marxist aesthetics. From this, it points out scientific reflections for the organization and execution of school art education. From this perspective, art is an objectification of the sensitivity essential to the human development of all people, with the structure of the work of art being the fundamental unit of analysis and teaching work.

Keywords: Marxist aesthetics; Psychology of art; Art education.

¹Artigo recebido em 21/02/2025. Primeira Avaliação em 27/05/2025. Segunda Avaliação em 22/05/2025. Terceira Avaliação em 05/11/2025. Aprovado em 11/11/2025. Publicado em 10/12/2025.

DOI: <https://doi.org/10.22409/tn.v23i52.66710>

²Psicóloga e Doutora em educação pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/FCT/Presidente Prudente), São Paulo - Brasil. Email: t.superti@unesp.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0858825460202325>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9400-6638>.

³Professor Livre Docente em Educação e Desenvolvimento Humano pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/FCT/Presidente Prudente). Email: tuim.viotto@unesp.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9832146666836332>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5872-4341>.

Naturalmente – Miró

*deixa fluir a verdade
mesmo que ela nos deixe
infinitamente sós*

*nunca acender um cigarro
pra acalmar
a chama de qualquer sentido
refletido
no fim de cada dia*

Pretendemos nesse artigo discutir a respeito da estética marxista, a partir das contribuições de Lev Semionovich Vigotski (1896-1934), György Lukács (1885-1971) e Adolfo Sánchez Vázquez (1915-2011), demonstrando o quanto o primeiro autor elaborou um conjunto teórico relevante ao campo da produção marxista acerca da estética. Com base nessa discussão, pretendemos também levantar apontamentos a respeito da educação estética no ensino escolar. Iniciamos essa reflexão compreendendo a íntima relação entre o trabalho e a criação estética, sendo aquele a origem mais determinante da arte por, em última instância, libertar os seres humanos das necessidades puramente instintivas. No entanto, o campo estético não tem uma utilidade prática como os produtos do trabalho, as obras de artes satisfazem necessidades humanas específicas para além do campo prático-utilitário, sendo intencionalmente criadas para afirmar essa especificidade humana não utilitária, afirmação que ocorre na objetividade das obras e nas subjetividades de quem as cria ou apropria-se delas. Processo mais evidente com as palavras de Vázquez (2011), grande estudioso da estética marxista: “[] o trabalho satisfaz uma necessidade humana material, determinada, que se expressa no valor de uso do produto. A arte, por outro lado, satisfaz sobretudo uma necessidade geral humana de expressão e afirmação” (Vázquez, 2011, p. 98).

Na trama histórico-social em que a estética afirma especificidades humanas, a realidade objetiva também é impactada, de modo que a realidade humana é também estética. As raízes dessas reflexões já estão contidas em Marx (2010) quando, por exemplo, afirma o quanto a música humaniza os ouvidos. Tanto para Marx como para Engels não é possível apreender a totalidade histórica sem incluir a esfera da criação estética, ambos os autores referem-se à arte não de modo superficial, muito longe disso, mas, antes, como uma conquista fundamental do gênero humano, sem a qual

o processo de humanização fica incompleto ou mutilado, como em consequência ao trabalho alienado.

Estamos, assim, distanciando-nos da estética em sua aparência mais imediata, do senso comum ou publicitária, a qual, de forma mais usual, é tomada como supérflua, descartável ou futilidade. Na contramão disso, compreendemos que a transformação radical da sociedade implica também a transformação estética da realidade social. Por estética entendemos o vasto campo tanto de criação artística, como das reflexões teóricas a respeito da arte, nessa perspectiva, Vázquez (2011) defende que a estética marxista é uma ciência de caráter objetivo, contemplando a criação artística, suas categorias, a função social da arte, sua relação com as demais atividades humanas e a própria estrutura de toda obra artística.

Tomando o trabalho como determinante fundamental da arte, na medida em que abre as possibilidades de uma atividade mais ampla na realidade objetiva, não mais delimitada pelas necessidades humanas mais elementares e instintivas, a criação artística amplia o gênero humano e seu modo de existir, transformando as necessidades dos seres humanos, os quais não se satisfazem mais com a elementar sobrevivência. Nesse sentido, compreendemos a relação entre transformação radical da sociedade e transformação estética, relação verificada na própria origem e desenvolvimento da arte, com a ampliação das forças humanas e capacidade de criação para além do imediato-utilitário, transformando ainda as características do gênero humano e constituindo uma nova realidade social.

Vázquez (2011) discute o quanto o ser humano não pode deixar de estetizar o mundo, pois sua condição de existência está na criação, de modo que está na raiz histórico-social do ser humano criar um mundo a sua medida, estabelecendo, então, a relação estética com a realidade. Ao afirmar a arte por e para o ser humano, Vázquez (2011) não desconsidera a relação com a ideologia, nem como forma de conhecimento, ao mesmo tempo em que não reduz a criação artística à esfera ideológica ou do conhecimento, debate muito presente no interior da estética, inclusive por intelectuais marxistas, no entanto, o autor em tela comprehende a arte como criação de uma nova realidade, na qual ficam plasmadas finalidades humanas livres da utilidade prática, mas com predomínio espiritual, subjetivo, expressando o ser humano em sua plenitude, libertando-se, parcialmente, da lógica prática-utilitária dos produtos do trabalho, avançando, então, na humanização dos sentidos.

Em consonância com o apresentado até aqui, compreendemos as produções de Vigotski a respeito da arte como relevantes contribuições ao campo científico da estética marxista, sem, com isso, desconsiderar sua especificidade em se tratando de psicologia, ao mesmo tempo em que extrapola essa própria delimitação, compondo também, em nossa compreensão, a estética marxista.

Antes mesmo de Vigotski mudar-se para Moscou e compor a Troika em 1924, já realizava críticas na área artística abordando teatro, arte gráfica, dança e literatura. Marques (2015), em sua pesquisa de doutorado voltada a investigar os textos de Vigotski sobre arte, apresenta uma lista com 92 títulos das críticas do autor criadas entre 1915 e 1926, demonstrando a vasta produção e grande interesse na área.

A pesquisa de Marques (2015. P. 18), bem como as notas biográficas sobre Vigotski, como as escritas por Luria (2008, p.07; 2010, p.22), demonstram que o autor participava da seleção dos espetáculos na cidade de Gomel, onde morou antes de compor a Troika em Moscou, essa participação ocorria porque trabalhava como professor e também chefe da subseção teatral do Departamento de Educação Pública de Gomel, depois foi ainda chefe da seção de arte do Departamento de Educação Política da Província. Esteve, portanto, muito atento, participando ativamente do cenário cultural de sua época, selecionando e assistindo as apresentações, criando, inclusive, vasto material de crítica a respeito dos espetáculos que ocorriam na cidade. Podemos considerar a participação no cenário cultural enquanto uma formação importante para o posterior desenvolvimento da teoria histórico-cultural, a qual comprehende o grande valor da cultura e da arte para o desenvolvimento e explicação do psiquismo. Nesse interesse e produção na área artística, dialogou com várias tendências estéticas muito em voga e debatidas nas primeiras décadas do século XX, sobretudo na Rússia, como o formalismo, o simbolismo, o construtivismo, entre outros. Podemos considerar o livro Psicologia da arte sistematizando e, de certo modo, superando a partir de nova base materialista e dialética, a produção do autor, no que se refere ao trabalho de crítico e estudioso da criação artística. Nesse livro o autor apresenta o método objetivo-analítico, no entanto, nas críticas artísticas anteriores ou simultâneas ao livro, esse método de análise já estava em exercício, como, por exemplo, nas críticas sobre espetáculos de dança entre 1922 e 1923.

Por Psicologia da Arte Vigotskiana compreendemos o conjunto de obras do autor que se referem mais detidamente à arte, desde as críticas elaboradas de 1915

a 1926 (Marques, 2015), contemplando o livro Psicologia da arte (Vigotski 2001), elaborado de 1922 a 1925. O texto Educação estética, presente no livro Psicologia Pedagógica (Vigotski, 2003), de 1926; em 1930 o livro Imaginação e criação na infância (Vigotski, 2018), bem como em 1932, apenas dois anos antes de sua morte, o texto Sobre o problema da psicologia da criação do ator (Vigotski, 2017). Além disso, a atuação prática do autor em relação à arte enquanto expectador-crítico, enquanto organizador de espetáculos, enquanto professor e psicólogo-pesquisador-militante.

Compreendemos ainda a importante e contínua relação entre a psicologia da arte e a psicologia histórico-cultural realizada por Vigotski, de modo a uma influenciar a outra. Temos acordo com Marques (2015) que o interesse de Vigotski pela arte esteve presente ao longo do desenvolvimento da teoria histórico-cultural, permeando sua produção intelectual, seja direta ou indiretamente. Lembrando que o estudo sobre arte é anterior ao desenvolvimento da psicologia histórico-cultural pelo autor, e, como não poderia ser diferente, em se tratando de um pesquisador criterioso, não apenas o marxismo influenciou sua produção sobre arte, no entanto, por exemplo, a preocupação com a forma e o conteúdo artístico, uma premissa da estética marxista, está presente desde as primeiras críticas literárias, bem como, sua consistente produção teórica sobre estética é realizada a partir do materialismo histórico-dialético.

Destacamos a essencial contribuição de Vigotski à estética marxista no que se refere ao conceito de arte enquanto técnica social dos sentimentos. Consideramos o quanto nesse conceito o autor avança em apontar quais processos a arte mobiliza psicologicamente, delimitando melhor, a partir da objetividade marxista, como ocorre a humanização suscitada pela arte, como os sentidos e emoções naturais são objetivamente transformados em humanos. O autor afirma: “A refundição das emoções fora de nós realiza-se por força de um sentimento social que foi objetivado, levado para fora de nós, materializado e fixado nos objetos externos da arte, que se tornaram instrumento da sociedade” (Vigotski, 2001, p. 315).

Desse modo, para Vigotski (2001) a arte é um instrumento social para o desenvolvimento dos sentimentos tipicamente humanos, ou seja, a arte é um signo, em cuja estrutura fica objetivada a unidade entre pensamento e sentimento, ou objetivada a emoção mediada pela generalidade conceitual na perspectiva da universalidade humana. Enquanto instrumento psicológico, concebemos a arte

mediando a relação entre inter e intrapsicológico⁴, em que o conteúdo apropriado por meio da forma artística mobiliza, primordialmente, as emoções, tornando-as mais complexas. A transformação das emoções mediada pela arte envolve outras funções psicológicas, como o pensamento e a imaginação, além da ampliação do próprio significado/sentido, unidade fundamental da consciência.

Compreendemos um entrecruzamento entre emoção, pensamento e significado/sentido suscitado pela arte, utilizamos significado/sentido não enquanto conceitos sinônimos, mas unidade central do psiquismo. Expondo de forma breve, compreendemos o significado enquanto generalização abstrata da realidade social, fundamental para a formação e desenvolvimento da consciência humana, possibilitando, inclusive, a elaboração de relações singulares entre os significados apropriados, compondo os sentidos, essenciais ao funcionamento singular da consciência humana individual.

Quando nos referimos a relação entre pensamento e emoção dada pela resposta estética, compreendemos já o entrelaçamento com a linguagem, pois o pensamento em questão é o verbal, operando com a generalidade conceitual. Assim, no processo de apropriação do conteúdo artístico, o conceito é fundamental para o domínio interno do conteúdo e a transformação das emoções, de modo que, internamente, a apropriação do conteúdo artístico e a transformação das emoções ocorrem mediadas pela unidade significado/sentido.

A partir de Vigotski (2001) podemos compreender o quanto a humanização suscitada pela arte, em termos psicológicos, transforma as emoções naturais dos indivíduos em emoções superiores ou sentimentos, transformando, também, outras funções psicológicas, impactando, inclusive, no sistema consciente. Nessa perspectiva, a humanização possibilitada pela arte está em introduzir em cada indivíduo os sentimentos universais do gênero humano, ampliando, então, o posicionamento ativo das pessoas em relação aos seus próprios sentimentos, suplantando, assim, a condição passiva de ser apenas afetado pelas condições externas ou internas, como também, ainda passivamente, ser apenas influenciado pelas questões sociais. A partir da transformação dos sentimentos por meio da arte,

⁴ Vigotski (2009) explica que a Lei geral do desenvolvimento psicológico ocorre do interpsicológico para o intrapsicológico ou das relações sociais de determinado momento histórico para o funcionamento interno individual, não como reflexo passivo da objetividade, mas uma generalização ao mesmo tempo coletiva e individual, esse tipo de generalização é possibilitado pela unidade significado/sentido.

a pessoa amplia suas possibilidades de ação, atuando, inclusive, em suas próprias emoções. Em nossa compreensão a psicologia da arte vigotskiana é um relevante instrumento para o combate ao apassivamento da classe trabalhadora. Não apenas as mãos e os corpos dos trabalhadores são apassivados pelo trabalho alienado e toda exploração e opressão do modo de vida capitalista, sobretudo, porque somos inteiros, ainda que a alienação teime em fragmentar-nos, as emoções também são apassivadas e desumanizadas. A arte, justamente, por em sua estrutura objetivar emoções-inteligentes, torna-se técnica de humanização, a qual se faz, assim, imprescindível para formação da consciência conceitual, crítica e de classe.

Adentrando a estética marxista: apontamentos sobre o ensino de artes

Buscamos nesse momento aproximarmo-nos mais das contribuições dos autores em destaque, na perspectiva de debater reflexões em comum a respeito da estética marxista, como também as especificidades que os marca. Para esse estudo, selecionamos o livro As ideias estéticas de Marx, Vázquez (2011), além desse, as discussões sobre catarse contidas no tomo 2 da Estética de Lukács (1966), bem como as reflexões desse autor acerca das categorias de Particularidade e Para-si presentes no tomo 3 da Estética (Lukács, 1967). Em relação à Vigotski (2001), selecionamos de forma mais delimitada o livro Psicologia da arte, considerando que se concentram nesse livro as explicações sobre catarse, a relação entre forma e conteúdo e a técnica social dos sentimentos. Diante disso, verificamos o quanto esses referidos autores têm de proximidade em suas elaborações em torno da arte, compondo com complexidade e especificidade de cada um deles o campo da estética marxista.

Enquanto proximidade entre os autores, argumentamos, em primeiro lugar, a consideração da objetividade da arte, os três autores referidos são unâimes em não apelar apenas à subjetividade para a explicação da obra de arte, ainda que considerem fundamental o aspecto subjetivo para a compreensão da função, estrutura, gênese e desenvolvimento da arte. Assim, como bons marxistas que são, fazem uso com maestria da dialética materialista. Vigotski (2001) refere-se ao conteúdo da obra de arte como, em última instância, retirado da realidade material, no entanto, apenas isso não é suficiente para a criação artística, como também não é suficiente o sentimento forte e genuíno suscitado no (a) artista pelo contato com tal

realidade, o (a) artista capta da realidade objetiva seu conteúdo, no entanto, elabora-o, transforma-o psiquicamente e materialmente, encarnando esses dois aspectos na enformação do conteúdo, ou criando uma nova estrutura, de síntese entre forma e conteúdo, a qual transforma a própria emoção suscitada mais imediatamente. Na estrutura da obra de arte fica objetivada a vitória do (a) artista em relação às suas emoções mais imediatas, bem como ao captado mais imediatamente, constituindo uma unidade entre pensamento conceitual e emoções superiores. Nessa perspectiva, para a análise da obra de arte, Vigotski (2001) apresenta o método objetivo-analítico, o qual tem como princípio a análise da estrutura da obra de arte, não para compreender o próprio artista ou desencadear uma leitura sociológica estreita, mas para evidenciar as características humanas presentes nas obras, além de, com isso, apontar possibilidades de atuação a partir psicologia da arte, no sentido de promover desenvolvimento humano.

Consideramos o método objetivo-analítico, conforme o próprio Vigotski (2001) aponta, como um caminho para análise e seleção de obras de arte, sem abrir mão da especificidade de cada estrutura artística, mas assumindo a própria estrutura da obra em sua objetividade histórico-cultural enquanto unidade de análise. Em consonância com a objetividade da obra em sua estrutura, Vázquez (2011, p.85) afirma que o estético sempre se manifesta através de uma forma que é sempre objetiva, sendo “o conteúdo espiritual que o sujeito coloca nele só existe esteticamente na medida em que se materializa, em que se objetiva de um modo concreto-sensível”.

Assim, podemos entender que o concreto-sensível de Vázquez (2011) diz respeito à estrutura da obra, a qual, enquanto unidade traz em si a objetividade/subjetividade humana transformada pela criação estética, enriquecendo a realidade material na medida em que a humaniza esteticamente. A própria subjetividade ou o “conteúdo espiritual” como coloca o autor ganha certa materialidade concreta, porém não a concretude do reflexo imediato, mas um concreto pensado-sentido, superado em sua aparência imediata, cujo movimento envolve também os sentidos, a sensibilidade, criando na obra de arte um objeto único, capaz de satisfazer apenas as elevadas necessidades humanas, o concreto-sensível. Lukács (1966, 1967), tendo como referência Lenin (1946) – a mesma obra é também de grande relevância para Vigotski, inclusive para a sua importante discussão acerca dos conceitos – aborda a objetividade da obra de arte considerando-a como reflexo da

realidade, porém um reflexo diferenciado em relação à ciência. Podemos compreender a ciência, como o próprio Marx (2017) explica, evidenciando a essência do objeto estudado, superando, então, o momento aparente do que se investiga, cabendo mais às relações cotidianas o predomínio da aparência, sendo suficiente para as atividades mais ligadas à reprodução da vida. No entanto, no reflexo psíquico produzido pela ciência o que está, sobretudo, em jogo, são as complicadas relações que compõem a essência do objeto, relações não comprehensíveis em sua aparência imediata, necessitando do trabalho teórico-conceitual para trazer à tona o que, de certa forma, está na aparência, porém de modo superficial ou ofuscado. Já a obra de arte, justamente pela sua especificidade, implica em uma contraditória e única unidade entre aparência e essência, no sentido de utilizar-se da aparência para tornar vivenciável a essência do conteúdo, criando também um reflexo psíquico da realidade objetiva, no entanto, ao mesmo tempo, um reflexo objetivo da subjetividade humana. Nessa perspectiva, compreendemos que o revelado pela arte não é o conteúdo em si, porém o conteúdo humanizado pelo artista e para além dele, evocando, o gênero humano, de modo que a obra de arte traz em seu reflexo a universalidade do gênero humano, porém de modo determinado pela concretude a partir da qual o (a) artista cria. Cada obra de arte é, ao mesmo tempo, individual, única e universal. Em síntese, compreendemos o quanto os três autores de referência concordam que está na estrutura da obra a vivência estética, bem como o objeto de análise para a compreensão da própria arte. Assim, em última instância, o que diferencia a arte dos demais objetos culturais ou de mera mercadoria é sua estrutura e o que fica objetivado nela, a relação contraditória entre e forma e conteúdo artístico aponta a qualidade e as possibilidades de humanização de determinada obra.

Em se tratando da explicação de Lukács (1966,1967) sobre o reflexo objetivo da subjetividade humana, concebendo ainda a arte como uma autoconsciência do ser humano e, assim, permeada pela conquista do próprio gênero humano para o ser humano, estabelecemos um diálogo com o conceito de técnica social dos sentimentos em Vigotski (2001). Encontramos nesses autores, nesses conceitos que desenvolveram, considerando também o mais amplo de suas obras, a unidade entre emoções e pensamento articulada pelas obras de arte. Ao tratar do reflexo típico da arte, Lukács (1966) refere-se também a um processo de generalização sensível, o qual compreendemos como um processo do pensamento científico-conceitual que

contempla também a esfera da sensibilidade ou das emoções. Assim, o reflexo artístico proporciona um processo psicológico que integra pensamento conceitual e emoções em uma mesma generalização, ou em um mesmo conceito. Podemos compreender, então, o quanto a obra de arte lida também com conceitos, sendo também reflexo da realidade objetiva, mas implicando em um tipo específico de generalização. Já Vigotski (2001) ao tratar da técnica social dos sentimentos, da necessidade de vencer o contágio, ou a emoção imediata, coloca também como necessidade a relação com as demais funções psicológicas, sobretudo, o pensamento, o qual, pode centralizar o sistema psicológico a partir da adolescência. Assim, para a criação da obra, enquanto técnica social dos sentimentos, o pensamento conceitual é fundamental para a formação da emoção superior, que vence o contágio, compondo o novo sentimento e a estrutura da obra, tornando-se, então, um instrumento psicológico único, indispensável para a formação da emoção inteligente, voluntária e consciente, integrando o sistema conceitual. Com o exposto até aqui, consideramos a estrutura da obra de arte extremamente relevante para o ensino de artes, tanto para a apropriação dos conteúdos das obras, como para a formação dos sentimentos e da consciência.

Lukács (2016) considera Friedrich Engels (1820-1895) um grande crítico literário, o qual, para realizar suas críticas, considera a forma e o conteúdo, sobretudo a contradição entre os dois elementos. A concepção contraditória da relação entre forma e conteúdo permeia também as teorizações dos três autores referências desse artigo, concepção a qual não é unânime nos debates estéticos, muito pelo contrário, é bastante polêmica e continua sendo. Podemos observar nos dias atuais, mais ainda em se tratando de arte contemporânea, certo predomínio da forma, abrindo mão do conteúdo, o que não significa identidade plena entre formalismo e arte contemporânea.

Para Vigotski (2001) a relação contraditória entre forma e conteúdo é o fundamento da resposta estética, lembrando o quanto a resposta estética é fundamentalmente interna, de transformação do psiquismo, mobilizando a superação das emoções imediatas em emoções superiores, as quais estão integradas ao pensamento e demais funções psicológicas. Retomando a concepção de Lukács (1967) de a arte integrar aparência e essência, podemos considerar o quanto o ensino de artes precisa mediar a vivência contraditória da estrutura artística, dominando,

então, essa mesma estrutura. Para Lukács (1966, p. 518) a função específica da forma artística é tornar “universalmente vivenciável” um conteúdo relevante para a humanidade. Percebemos, assim, em se tratando de ensino escolar, a necessidade de dois tipos de mediação em relação à estrutura da obra de arte: 1) mediação das emoções contraditórias presentes na estrutura artística, ao ensino de artes faz-se necessário identificar as emoções intencionalmente trabalhadas pelos autores e o movimento delas ao longo da obra, do mesmo modo, evidenciar junto aos (as) estudantes como os (as) autores (as) trabalham com os significados, evidenciando assim, a versatilidade dos significados em construir imagens de beleza, de humor, de tensão, com infinitas composições, expressando a infinita possibilidade de expressão humana, muito diferente da linguagem cotidiana, por isso a necessidade da estrutura artística; 2) ensinar sobre a forma específica de determinada expressão artística, em suas vastas possibilidades (literatura, dança, performance, etc), bem como sua relação com as técnicas e o conteúdo, inclusive para o exercício de criação. Em síntese, considerando a estrutura contraditória da obra de arte, a qual suscita a vivência de sentimentos contraditórios, bem como evoca a relação entre aparência e essência do seu conteúdo, defendemos o quanto cabe ao ensino de artes a mediação da vivência estética ou da resposta estética, como condição para a apropriação da obra e a transformação interna do psiquismo, ampliando e transformando os significados e sentidos da consciência.

Nessa perspectiva, para os três autores em tela aquilo que a arte objetiva de humanidade está intimamente ligada à generalização sensível, à unidade pensamento-emoção, em termos psicológicos podemos considerar que o tipo de generalização suscitada pela arte ocorre por meio da estrutura da obra com predomínio dos sentidos, mobilizando, sobretudo, a emoção conceitual. Estamos argumentando o quanto a apropriação das obras de arte ocorre pelo desenvolvimento do sentido individual, alargado, transformado pelo sentido objetivado nas obras, sendo o sentido o mediador fundamental na relação do interpsicológico para o intrapsicológico, mediação possível de ser desenvolvida pela (o) educadora (o) fazendo uso intencional da estrutura artística.

Justamente por certo predomínio do sentido na consciência individual dos seres humanos, na estrutura da obra de arte fica, então, objetivada o sentido desenvolvido pela (o) artista, retomando o conceito de Lukács da arte enquanto autoconsciência

humana, apropriar-se do sentido da obra é apropriar-se, de certa forma, da consciência mais universal e histórica dos seres humanos. Para apropriação da obra, consideramos fundamental o desenvolvimento em cada indivíduo da generalização típica da arte, a generalização sensível, a qual humaniza as emoções, tornando-as superiores, ampliando também a medida de generalidade da consciência. Consideramos pertinente ao ensino de artes o debate do sentido desenvolvido na obra por meio da sua própria estrutura e as emoções nela contidas, encaminhando o choque entre os sentidos pertinentes aos (as) estudantes e aquilo que a obra oferece de mais rico e humanizador.

Lukács (1966) traz interessantes reflexões sobre a catarse, assim como Vigotski (2001) também aborda a questão da catarse. Percebemos em ambos os autores a concordância em se tratando de catarse estética, principalmente, no que se refere a transformação interna promovida pela catarse, podemos considerar a influência da concepção aristotélica de catarse artística pesando nessa concordância entre os autores, como ainda a concepção da relação entre objetividade/subjetividade própria do materialismo histórico-dialético. De modo breve, podemos entender o conceito clássico de catarse aristotélica relacionado a contradição presente na tragédia, mobilizando paixões e a purificação dessas, por meio da qual as paixões são convertidas em fundamento para comportamentos virtuosos. Em nossa compreensão, para Lukács (1966) a catarse está implicada a uma vivencia estética de enriquecimento e complexificação da consciência individual oferecida pela obra de arte. Enriquecimento e complexificação diz respeito a ultrapassar os limites meramente individuais ou singulares na perspectiva da universalidade humana, impactando na transformação da consciência individual, enquanto autoconsciência do gênero humano, destacando a especificidade sensível da generalização estética, portanto, uma autoconsciência sensível do gênero humano. Assim, a catarse possibilita à consciência os traços mais essenciais da vida em se tratando de sensibilidade humana, não a essência possibilitada pelo pensamento científico, mas enquanto vivência emocional, alcançando, então, certa elevação do ser humano de sua própria cotidianidade, marcada pelo trabalho alienado.

Lukács (1966, p. 512) considera a catarse como processo de “autoelaboração da própria particularidade”, ou seja, em nosso entendimento, a catarse estética é condição para o desenvolvimento intencional do ser humano que se movimenta para

além da alienação, incorporando em sua própria personalidade a generalidade humana determinada pelas circunstâncias históricas e sociais em que se faz pessoa. Para além da esfera pessoal, o autor também trata da catarse em sua função social, de modo que tal processo implica ainda no depois dos primeiros contatos com as obras de arte, impactando na vida, na ética e nas relações sociais. Nessa perspectiva, o processo catártico pode promover o comportamento ético, ou um comportamento reflexivo, conceitual, consciente. Compreendendo, então, que o impacto mais profundo da arte nas pessoas não produz um comportamento imediato, mas reflexivo e eticamente orientado. No entanto, o comportamento eticamente orientando, como sabemos, depende das condições objetivas e interesses de classe em jogo em determinado momento histórico, assim, o processo catártico, por isso só, não é suficiente para superar a ideologia e a ética hegemônicas. Além disso, o processo catártico pode ser intencionalmente utilizado para promover alienação e afirmação da ética hegemônica. Nesse ponto podemos estabelecer relação com o filme documentário Arquitetura da Destrução (Peter Cohen, 1989), o qual explica a relação entre arte e nazismo, destacando o papel daquela na propaganda da eugenia, formando consciências e comportamentos necessários a manutenção do nazismo, bem como para a construção da sociedade fascista. Como demonstra o documentário, Hitler e os demais dirigentes da Alemanha nazista faziam uso intencional, planejado, da arte, inclusive com a destruição de museus, bibliotecas e tantos outros espaços, contando ainda com a usurpadora prática do confisco das obras dos países invadidos, além de perseguir com fins de destruição os (as) artistas contrários ao regime.

Vigotski (1998), apesar de seu curto tempo de vida, tem um artigo no qual ataca diretamente o fascismo e ainda seu posicionamento teórico e político é essencialmente contrário a todo tipo de barbárie desumanizadora. Para esse autor, como estamos argumentando, a arte está implicada a transformação da sociedade capitalista e dos seres humanos, no sentido da construção social de possibilidades de plena humanização.

Podemos considerar a grandeza da arte na formação do ser humano justamente pelo que ela suscita: a íntima relação entre pensamento e emoção, capaz de transformação psicológica e orientação intencional do próprio comportamento individual e coletivo, inclusive, constituindo-se, como indispensável mediação para a formação da consciência de classe, pela universalidade que expressa e condição de

ponte entre os seres humanos e suas necessidades específicas, dentre as quais a criação de uma nova realidade social. Dentre outros processos, a arte pode, por exemplo, por meio de seu poder evocador entre essência/aparência enfrentar o fetiche da mercadoria apresentando-a não de forma fantasmagórica, mas como realmente é: relações sociais em determinadas condições de produção, conteúdo presente, por exemplo, na literatura de Bertolt Brecht (1888-1956).

No livro Psicologia da arte, Vigotski (2001) trata mais detidamente do conceito de catarse, compreendemos esse conceito do autor como um processo psicológico suscitado pela contradição entre forma e conteúdo, este retirado mais imediatamente da vida material e a forma elevando-se acima do conteúdo, afirmado-o e negando-o, compondo um “curto-círculo” emocional tanto na pessoa que cria a obra como em quem se apropria dela. Nesse processo, as emoções, os pensamentos e toda consciência fica mobilizada, a superação interna do “curto-círculo” é a própria catarse. Fazendo relação com a psicologia histórico-cultural desenvolvimento por Vigotski depois do livro Psicologia da arte, podemos entender o quanto a catarse relaciona-se com o choque de sentidos individuais e objetivados na obra, constituindo-se psiquicamente enquanto transformação do sentido, tocando mais diretamente as funções psicológicas emoções e pensamento, tornando-as mais complexas no que se refere à capacidade de generalização, análise, abstração e síntese. Ou, explicando de outro modo: ao criar ou apropriar-se de uma obra de arte, emoções contraditórias são suscitadas, para a resolução dessa complexidade, outras funções são mobilizadas, sobretudo o pensamento verbal. Essa resolução implica na integração de pensamento e emoção psicologicamente exercida pelo sentido. Ao criar a obra fica objetivada nela os sentidos desenvolvidos pela (o) artista⁵, do mesmo modo que a apropriação da obra, psicologicamente falando, ocorre pela transformação do sentido individual, mobilizando toda a rede interna de significados e conceitos, implicando em nova e mais complexa relação entre os elementos dessa rede ou mesmo a transformação dessa própria rede. No conceito de catarse de Vigotski (2001) está também a relação com a técnica social dos sentimentos, na perspectiva de que por meio da catarse os sentimentos individuais são transformados pelos sentimentos do

⁵ A imagem interna criada pelo (a) artista antes da objetivação é orientada pelos sentidos, a própria composição dessa imagem, a seleção dos elementos, é dada, primordialmente, pela relação específica que o indivíduo faz dos significados e conceitos na atividade de criar.

gênero humano. Como bem coloca Vigotski (2017) ao tratar sobre o papel do ator: a arte não transmite o sentimento imediato individual, mas a emoção superior, o sentimento universal. Podemos observar, então, a proximidade entre as explicações vigotskianas e de Lukács acerca da catarse, tendo elas o núcleo comum envolto na superação da individualidade imediata, bem como a possibilidade de transformação do comportamento pela complexa mudança interna.

Lukács (1966) aborda problemas fundamentais para o ensino de artes, como a contemplação estética e o processo de homeogeneização. Compreendemos que tanto à contemplação, como a homogeneização, estão relacionadas à apropriação da obra de arte, portanto, processos necessários à catarse. Assim, para o autor a obra de arte é sempre vivenciável, justamente por sua estrutura evocadora específica, trazendo em si a identidade entre essência/aparência; portanto, a catarse ocorre por meio da vivência estética. Essa vivência exige a contemplação da estrutura da obra, a qual insere o indivíduo no conteúdo expresso exclusivamente pela forma artística, caso contrário, a comunicação de apenas conteúdo, ainda que carregado de emoção, segue sendo a transmissão de um conteúdo cotidiano, imediato, ou mais ligado ao contágio, como coloca Vigotski (2001), se não é mediado e evocado pela forma. A contemplação estética é diferente da cotidiana porque não tem uma utilidade prática imediata, por isso é difícil de ser executada e pouco disponibilizada no cotidiano organizado pelo trabalho alienado, daí, também, a importância da educação estética no plano da educação escolar.

A contemplação da obra constitui-se enquanto um processo: não é espontânea, nem se efetiva imediatamente em uma transformação interna. É uma contemplação que exige a suspensão da imediaticidade prática, o que podemos considerar como homeogeneização, impactando no modo de relacionar-se com a obra. Compreendemos, então, o quanto o ensino de artes precisa abordar a relação com a obra não em sua primeira impressão, mas naquilo que suscita de mais profundo e íntimo, na suspensão da relação alienada e indiferente, mas inserindo os sentimentos universais presentes nas obras de arte. A relação entre particularidade e universalidade humana encarnada na obra, embora essa mesma seja um mundo próprio evocador, pode não serpropriada na imediaticidade da relação com a estrutura artística. Nessa perspectiva Lukács (1966) aponta a necessidade de superar a vivência espontânea da obra de arte por meio da contemplação estética, exigindo a

integralidade do indivíduo e sua relação com o gênero humano, a contemplação estética, então, implica em voltar-se para os aspectos subjetivos da realidade humana, incluindo a si mesmo, entrando em contato, por suspensão da imediaticidade prática, com a humanização do gênero humano. Vázquez (2011, p.73) também aborda o problema da contemplação artística, admitindo o quanto não se trata de um processo elementar, ao contrário, necessita da humanização dos sentidos e, por isso, do encontro mediado com os objetos artísticos, nas palavras do autor:

[] a contemplação... só é possível a partir de uma separação sujeito-objeto, em virtude do caráter especificamente humano da necessidade que ela satisfaz. O sujeito só pode contemplar, transformar ou gozar humanamente o objeto na medida em que não se deixa absorver ou escravizar por ele. Mas a humanização dos sentidos é correlativa da humanização do objeto.

Voltando-nos ao ensino de artes, consideramos primordial a questão da contemplação, no sentido do trabalho educativo inserir na relação com a obra de arte a contradição emocional e a relação com o gênero humano. Assim, defendemos o quanto a relação com a obra de arte não pode ser espontânea, conduzida exclusivamente pelo interesse dos estudantes, mas mediada pela ação intencional da (o) professora (o), a qual introduz na relação com a obra o caráter contraditório da própria estrutura da obra. Sendo mais explícita, consideramos que a contemplação ocorre pela mediação intencional da (o) professora (o), a qual pode abordar a contradição da estrutura da obra, sobretudo, em dois aspectos: 1) na contradição presente entre o conteúdo usual e o conteúdo expresso por meio da forma, mobilizando, então, as emoções presentes na obra em choque com as emoções das (os) estudantes; 2) a contradição entre a particularidade do artista e a universalidade do gênero humano, incluindo as (os) próprias (os) estudantes. Assim, vivência estética no ensino escolar envolve não apenas contato com as obras, mas uma explicação conceitual sobre a relação entre forma e conteúdo, entre indivíduos e gênero humano, evidenciando o quanto, na imediatez evocadora da obra de arte, a essência e aparência estão, ao mesmo tempo, oculta e manifesta.

Lukács (1967) também nos ajuda a compreender a educação estética ao explicar a centralidade da categoria particular em se tratando de obras de artes. Nessa direção, existem dois modos de reflexos da realidade objetiva: o desantropomorfizador, no qual a representação é a da realidade em si, independente

do ser humano. E o antropomorfizador em que o reflexo diz respeito ao próprio ser humano, a representação apreende o ser humano. Assim, no reflexo antropomorfizador: a subjetividade histórica-social é projetada na realidade objetiva, em que as necessidades subjetivas e seus próprios desejos ficam colocados na realidade objetiva. As obras de artes são, por excelência, constituídas pelo reflexo antropomorfizador, sendo, então, sempre uma referência ao ser humano e sua capacidade transformadora, criativa. Em síntese, podemos conceber que o conceito científico produz, por meio da ciência, um pensamento generalizador sobre determinado fenômeno, já a obra de arte produz uma unidade particularizada entre pensamento e sentimento. O reflexo estético, sendo particular, envolve a generalidade intelectual, como também ocorre com a filosofia ou ciência, porém o reflexo estético contempla o pensamento conceitual mobilizado pela unidade entre pensamento-sentimento.

A centralidade da categoria particular na arte tem relação com o tipo de reflexo suscitado; o ponto médio, considerando a concretude da singularidade e a generalidade universal, é a particularidade, implicando em características material, terrena e humana, dispensando a generalidade abstrata, transcendente, como também a concretude mais aparente ou singular. No caso da arte, a singularidade refere-se ao ser humano, para apreendê-lo em sua essência é preciso ultrapassar a singularidade no sentido da universalidade. Em se tratando do reflexo típico da arte, o universal não é a realidade em si, mas a realidade humana, por isso o predomínio da particularidade, enquanto uma referência ao ser humano e ao trabalho, ao mesmo tempo singular e universal; a particularidade da obra diz respeito a seu pertencimento histórico-social determinado. Verificamos, então, na particularidade o ponto central no reflexo estético, não deixando de ser também um movimento em que os polos dessa dialética – singular e universal – transformam-se mutuamente. Implica, então, em movimento em torno do centro e dentro do campo do particular, enquanto generalidade concretamente determinada, Vázquez (2011, p. 109) parece concordar com essa reflexão ao afirmar: “Toda grande arte é particular em suas origens, mas universal em seus resultados”.

Podemos compreender, a partir de Lukács (1967), o quanto a obra de arte não deixa de ser universal, porém, contém uma universalidade concreta, historicamente determinada pelas circunstâncias vividas e superadas pelo (a) artista, nisso podemos

também refletir o quanto a realização plena do ser humano, tão incomum na vida cotidiana, é presente na obra de arte, justamente pelo encontro com o gênero humano, ou por certa universalização, enquanto realização do indivíduo concreto, em sua particularidade, e essa realização, pela apropriação da obra de arte, pode penetrar em todos os conteúdos da consciência humana.

Sobre a relação com o gênero humano contida na arte, Lukács (1967) ajuda-nos a compreendê-la inserida em seu reflexo típico e em sua unidade evocadora entre essência e aparência, desse modo a generalidade é a força essencial da obra de arte, a necessidade fundante, enquanto necessidade de sair de si mesmo, aliando-se ao gênero humano. Está na necessidade da arte a insuficiência de uma vida isolada, a generalidade é expressa na obra por meio da necessidade de pertencimento ao gênero humano, a particularidade na estética é uma necessidade de autoconsciência, no sentido de objetivar não apenas o universal abstrato ou a singularidade privada, mas a consciência ao mesmo tempo singular e universal concreta. Nessa direção, na obra de arte o ponto central organizador é a particularidade, a partir da qual ocorre o reflexo da realidade, sendo o ser humano o seu próprio centro. De modo que não é a natureza em si que está em representação, mas a realidade determinada pelas condições humanas, incluindo os aspectos subjetivos, não em seus momentos singulares, mas na universalidade determinada da particularidade. A subjetividade, no reflexo antropomórfico, é um componente da objetividade específica da obra de arte, ainda que ela represente a natureza, por exemplo, não é a natureza por si mesma, mas particularizada pela subjetividade da (o) artista e do gênero humano. Podemos compreender a subjetividade particularizada como a essência da obra, determinando, em última instância, todos os detalhes. No caso da singularidade, as determinações e relações com a historicidade estão fechadas em si mesmo; no reflexo particular, o momento da singularidade é superado pela concreção, em que a imediaticidade é revelada nos vínculos com a realidade objetiva em que está inserida e participa.

Tratando mais especificamente da categoria Em-si, Lukács (1967, p. 277 – tradução nossa) esclarece:

“categoria Em-si está entre os elementos construtivos mais fundamentais de toda imagem do mundo. Nem na vida, nem na ciência, nem na arte é imaginável um ato que não funda pensamento e emoção em alguma concepção do Em-si”.

Assim, em nossas palavras, a categoria Em-si compõe uma imagem de mundo, um reflexo psicológico, presente em todo ato humano, enquanto uma representação psicológica mantém certa fusão entre aparência e essência, bem como objetividade e subjetividade. Já no pensamento científico, acerca da categoria Em-si é possível realizar a distinção dialética entre subjetividade e objetividade, bem como o momento aparente que tende a essência. Podemos entender o Em-si como um momento mais aparente do fenômeno, implicado também a certo subjetivismo, afirmando a aparência, mas tendendo também a essência. A partir disso, as determinações dialéticas da realidade podem ser apreendidas na distinção entre objetividade e subjetividade, constituindo um reflexo desantropomórfico, por meio das categorias Em-si e Para-si. Nesse sentido, a própria categoria Em-si, torna-se menos subjetiva e teológica, considerando ainda que a indústria capitalista da idade moderna impõe a necessidade da objetividade e desenvolvimento das ciências exatas, de modo que Em-si na idade moderna passa a ser o reflexo da objetividade, independente do sujeito que conhece. Diferenciando-se da ciência, Lukács (1967, p.321) aponta o quanto a arte expressa de um modo evocadoramente eficaz a essência vivenciável de um importante momento da humanidade, indicando também a peculiaridade do poder estético: o Em-si e Para-si aproximam-se até tornarem-se indistinguíveis. O autor também adjectiva de milagre a condição de copertencimento entre essência e aparência implicada à estrutura da obra de arte, de modo semelhante compreendemos o milagre da aproximação da obra de arte do reflexo Em-si e Para-si, cujo milagre suspende a cotidianidade, aparência e a individualidade isolada. Nas palavras do autor:

O Em-si frente ao qual o artista está é aquele momento de evolução da humanidade cuja particularidade encontrou a fantasia, a vontade artística, e cuja revelação é realizada no meio homogêneo, como coincidência da aparência e essência na nova imediatez da obra (Lukács, 1967, p.325 – tradução nossa).

O próprio autor afirma o quanto a obra de arte, em seu milagre humano, encarna na sua imediaticidade determinações muito mais ricas e articuladas, em que não há o predomínio do reflexo Em-si, constituindo-se, por sua própria estrutura, uma objetivação humana da esfera Para-si. Nessa direção, podemos, então, estabelecer relação entre a arte e a consciência de classe Para-si, a qual se expressa na luta coletiva dos (as) trabalhadores, quando a classe trabalhadora torna-se classe em luta

contra o capital, tornando-se sujeito de seu projeto político e futuro. Não podemos deixar de fazer a relação entre a consciência de classe Para-si e a humanização possibilitada pela arte, objetivação humana peculiar pelo encontro que suscita entre o gênero humano e o indivíduo, não sendo possível a formação da consciência humana a margem da arte, dispensando sua fundamental mediação de caráter conceitual e emocional. Na mesma medida, torna-se mais indispensável ainda em se tratando da consciência de classe, enquanto sujeito coletivo revolucionário, a classe trabalhadora só pode criar uma nova sociedade contando com as objetivações essenciais das obras de arte. Como também, a educação escolar tem na arte e na estética seus conteúdos clássicos de transmissão a todas as pessoas e indispensável instrumento para a transformação da própria escola, da realidade social e de todas as pessoas.

Vázquez (2011, p. 111) é enfático ao afirmar: “Quem diz criação diz então rebelião”, evidenciando o potencial revolucionário da arte por justamente não caber na realidade imediata, sendo ainda, insuficiente a mera desadaptação, mas necessitando criar uma nova realidade, mais humana e sensível. Assim, para esse autor o realismo da arte não está nos detalhes mais fiéis à realidade externa que a obra de arte possa conter, nem em outras características objetivas e requisitos formais de qualquer espécie, antes, está na sua condição de negação da realidade imediata para criar uma nova realidade, instaurando, assim, não somente um reflexo do real, mas uma nova objetividade. Está na rebelião, na negação da realidade desumanizada, o realismo da arte, segundo Vázquez (2011), por isso, nessa perspectiva, a arte é, por excelência, criação de uma nova realidade, ultrapassando a muitos passos a cópia da materialidade ou das relações sociais.

Nesse sentido, Vigotski (2018), em nossa compreensão, também concebe a criação ligada a sentimentos de desadaptação, indo para além deles e criando algo novo a partir da realidade já dada. Percebemos, inclusive nas suas críticas artísticas, uma concepção de arte que dialoga bem com Vázquez, cuja essência está na força humana criadora, expressando nisso o realismo ou ainda a relação fundamental com a objetividade histórica, não enquanto reprodução fiel da realidade, mas certa percepção e análise sensível das questões humanas, superando a vivência do cotidiano individual. Em suas críticas, traduzidas por Marques (2015), observamos o quanto Vigotski considera o processo criativo encarnado nas obras e, por meio da análise das estruturas específicas de cada linguagem artística, tece seus comentários

estético-científicos, muitas vezes exaltando a capacidade das artistas por ao criar, desafiar, inclusive, as leis da física, como no caso de bailarinas. Assim, compreendemos que para Vigotski a exigência de realismo está mais próxima de Vázquez (2011, p. 111):

Desse modo, a finalidade suprema da obra de arte, sua necessidade e razão de ser, tornam-se mais imperiosas que nunca, pois num mundo regido pela quantidade – pelo valor de troca – por ser criação, por ser expressão e objetivação do homem – é um dos caminhos mais valiosos para reconquistar, testemunhar e prolongar a verdadeira riqueza humana.

Nessa perspectiva, em se tratando do ensino de arte, a criação é um processo fundamental, sem o qual, a construção interna do objeto estético ou a própria apropriação da obra de arte permanece parcial, não trabalhada em suas máximas potencialidades, de modo oposto, o exercício, inclusive coletivo, de criação potencializa a transformação interna suscita pela estrutura artística.

Conclusões

Evidenciamos nas conclusões o que já argumentamos ao longo do artigo a respeito da arte ser um objeto cultural que contempla, em sua estrutura, certa antecipação da plena realização humana, ou seja, o encontro da sensibilidade individual com os sentimentos mais complexos da experiência humana, expandindo essa sensibilidade para além do cotidiano vivido por uma só pessoa, de modo que essa pessoa pode realizar-se, enriquecendo-se, na experiência coletiva e histórica do gênero humano. Processo que a Pedagogia histórico-crítica e a Psicologia histórico-cultural conceituam enquanto desenvolvimento psicológico, assim, como sabemos, o indivíduo realiza-se como ser humano no encontro com a história e a produção social e cultural da humanidade. Utilizamos antecipação da realização humana considerando que a arte, enquanto técnica social, encarna a potencialidade de suscitar uma humanização ainda não presente cotidianamente na vida das pessoas, revelando, inclusive, conteúdos ocultos pelo trabalho alienado, fazendo sentir na própria pele com a intensidade do gênero humano, incabível na passividade necessária ao dia a dia alienado. Destacamos também que afirmamos como arte não todas as mercadorias com aparente sensibilidade ou criatividade, mas os objetos

culturais que expressam em sua estrutura, na relação entre forma e conteúdo, a sensibilidade humana.

Reforçamos também a necessidade da arte, inclusive no ensino escolar, para a formação da consciência conceitual e crítica no sentido de uma consciência que não se esgote no próprio indivíduo, mas encontre sua continuidade no gênero humano e sua possibilidade de plena realização no projeto político da e pela própria classe trabalhadora, para além de projetos de conciliação de classe tão usuais na história desse país, em que os exploradores são sempre absolvidos nos pactos de conciliação, enquanto a classe trabalhadora paga com a própria vida e com sofrimento a mais elementar sobrevivência.

Compreendemos que a humanização suscitada pela arte não é interessante à manutenção ou ao desenvolvimento do capitalismo, a não ser que a arte seja transformada em mercadoria, promovendo nos indivíduos não a necessidade de integrar-se ao gênero humano, mas a necessidade de consumo e de posse, na mesma medida, a criação não é rebeladora, mas de venda barata de força de trabalho, mediada pelo trabalho alienado. A oposição do capitalismo à arte está em sua célula básica: a arte não serve diretamente à produção e circulação de mercadoria, assim, não serve à manutenção da sociedade capitalista, ainda mais, além de não servir, cria e desenvolve humanização, o que está no polo oposto ao trabalho alienado fundamental à produção de mercadoria.

A arte está mais distanciada do modo de produção capitalista, diferente, por exemplo, da ciência, fundamental para fazer avançar esse modo de produção, tanto no que se refere ao domínio da natureza, como no controle e processo de exploração da força de trabalho. Nesse sentido, a arte não nega completamente a base econômica, mas, tem papel secundário para sua reprodução, sendo assim, ao mesmo tempo, é combatida pelo capitalismo, já que não serve diretamente a ele, ganhando, então, certa autonomia, distanciamento em relação à produção direta de mercadoria, o que não impediu da própria arte ser minimizada à condição de mercadoria ou ser utilizada intencionalmente para promover consumo. Ainda assim, por não ter uma função direta e primordial à produção de mercadoria, a arte pode ser desenvolvida de forma mais autônoma, menos subordinada ao valor de uso e troca, o que a constitui enquanto uma totalidade social complexa.

Por tal complexidade a arte assume uma estrutura própria ao objetivar a sensibilidade humana, compondo uma relação dialética entre forma e conteúdo artístico, sendo essa, portanto, a unidade fundamental de análise e trabalho docente para promover catarse e vivência estética aos (as) estudantes, promovendo, assim, o encontro entre singularidades e o gênero humano.

Com o discutido até aqui, enfatizamos as relevantes contribuições de Vigotski para o campo da estética marxista. Como demonstramos, o autor desenvolveu uma sólida produção teórica, pautada no materialismo histórico, a partir da qual destacamos as seguintes contribuições: 1) elaborou uma unidade de análise da obra de arte: a relação entre forma e conteúdo; 2) desenvolveu um método de análise da estrutura artística: o método objetivo-analítico; 3) explicou o impacto psicológico da arte por meio dos conceitos técnica social dos sentimentos e catarse; 4) produziu explicações psicológicas sobre o processo criativo nas artes; 5) apresentou princípios técnico-científicos acerca da utilização prática da arte no que se refere à educação e à psicologia.

Como fechamento, a poesia em epígrafe de Miró (1960-2022), valioso poeta de Recife/PE, coloca-se como mediação interessante para a síntese de nossas reflexões até aqui. A poesia foi escrita em meados dos anos oitenta (1985), quando o poeta trabalhava como pedreiro, e parece enfatizar a necessidade da verdade objetiva, ainda que doa e implique, mais imediatamente, em isolamento, sobretudo, em tempos como os atuais de valorização de relativismo pós-moderno, obscurantismo, ou, até mesmo, negacionismo. Contradictoriamente, a própria poesia de Miró nega a solidão, quando ele mesmo a aborda, ultrapassando o isolamento do indivíduo. Miró parece afirmar a objetividade histórico-social impondo-se independente de nossas vontades individuais e, diante da verdade, não nos cabe apenas acender um cigarro, nem podemos tornar-nos impassível, apenas consumidores de mercadorias ao final de cada cansativo dia.

Alargando o desfecho da poesia de Miró, a qual não precisa apontar saídas de cunho social, refletimos o quanto, ao contrário do cigarro, como tantas outras drogas, intencionalmente utilizada pela burguesia e seu complexo empresarial-financeiro-industrial, para amortizar o impacto negativo do trabalho alienado, é a chama consciente e revolucionária que deve arder, inclusive no interior da escola, constituindo a chama motriz da necessária transformação radical da sociedade.

Referências

- LENIN, V. I. **Materialismo e Empirocriticismo**: notas críticas sobre uma filosofia reacionária. Rio de Janeiro: Editora Calvino, 1946. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1909/empiro/index.htm>. Acesso em 20 de fevereiro de 2025.
- LUKÁCS, G. **Estética**. 2 La peculiaridad de lo estetico. Problemas de la mimeses. Barcelona: Ediciones Grijalbo S. A, 1966.
- LUKÁCS, G. **Estética**. 3 Categorias psicológicas y filosóficas básicas de lo estético. Problemas de la mimeses. Barcelona: Ediciones Grijalbo S. A, 1967.
- LUKÁCS, G. **Marx e Engels como historiadores da literatura**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- LURIA, A. R. Nota bibliográfica sobre L. S. Vigotski. In: Vigotski, L. S. **El desarrollo de los processos psicológicos superiores**. Barcelona: Crítica, 2008.
- LURIA, A. R. Vigotskii. In: **Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem**. São Paulo: Ícone, 2010.
- MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MARX, K. **O Capital**. Livro I. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MARQUES, P. N. **Vygótski incógnito**: escritos sobre arte (1915-1926). 2015. 317f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) – USP, São Paulo.
- MIRÓ. Naturalmente. In: MIRÓ. **Miró até agora**. Recife: Cepe, 2016.
- VÁZQUEZ, A. V. **As ideias estéticas de Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- VIGOTSKI L.S. El fascismo y la Psicología. In: Vigotsky L.S. **El desarrollo cultural del niño y otros textos inéditos**. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1998.
- VIGOTSKI, L.S. **Psicología da arte**. São Paulo: Martins fontes, 2001.
- VIGOTSKI, L.S. **Psicología pedagógica**. Porto Alegre: Artmed, 2003.
- VIGOTSKI, L.S. **A construção do pensamento e da linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- VIGOTSKI. L. S. Acerca de la psicología de la creatividad del actor. In: Vigotski. L. S. **Obras escogidas (Tomo VI)**. Madrid: Machado, 2017.
- VIGOTSKI, L.S. **Imaginação e criação na infância**. São Paulo: Expressão popular, 2018.