

Organizadores
Deribaldo Santos
Frederico Costa
Susana Jimenez

ONTOLOGIA, ESTÉTICA E CRISE ESTRUTURAL DO CAPITAL



**ONTOLOGIA, ESTÉTICA
E CRISE ESTRUTURAL
DO CAPITAL**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ

Reitor

José Jackson Coelho Sampaio

Vice-Reitor

Hidelbrando dos Santos Soares

Editora da UECE

Erasmio Miessa Ruiz

Conselho Editorial

Antônio Luciano Pontes
Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes
Emanuel Ângelo da Rocha Fragoso
Francisco Horácio da Silva Frota
Francisco Josênio Camelo Parente
Gisafran Nazareno Mota Jucá
José Ferreira Nunes
Liduina Farias Almeida da Costa
Lucili Grangeiro Cortez
Luiz Cruz Lima
Manfredo Ramos
Marcelo Gurgel Carlos da Silva
Marcony Silva Cunha
Maria do Socorro Ferreira Osterne
Maria Salete Bessa Jorge
Sílvia Maria Nóbrega-Therrien

Conselho Consultivo

Antônio Torres Montenegro (UFPE)
Eliane P. Zamith Brito (FGV)
Homero Santiago (USP)
Ieda Maria Alves (USP)
Manuel Domingos Neto (UFF)
Maria do Socorro Silva Aragão (UFC)
Maria Lírida Callou de Araújo e Mendonça (UNIFOR)
Pierre Salama (Universidade de Paris VIII)
Romeu Gomes (FIOCRUZ)
Túlio Batista Franco (UFF)

Organizadores
Derivaldo Santos,
Frederico Costa
Susana Jimenez

ONTOLOGIA, ESTÉTICA E CRISE ESTRUTURAL DO CAPITAL

1ª Edição
Fortaleza - CE
2015



ONTOLOGIA, ESTÉTICA E CRISE ESTRUTURAL DO CAPITAL

© 2015 Copyright by Deribaldo Santos, Frederico Costa e Susana Jimenez

Impresso no Brasil / Printed in Brazil
Efetuado depósito legal na Biblioteca Nacional

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE
Av. Dr. Silas Munguba, 1700 – Campus do Itaperi – Reitoria – Fortaleza – Ceará
CEP: 60714-903 – Tel: (085) 3101-9893. FAX: (85) 3101-9893
Internet: www.uece.br/eduece – E-mail: eduece@uece.br

Editora filiada à



Coordenação Editorial
Erasmio Miessa Ruiz

Diagramação
(Narcélio Lopes)

Capa
(Albio Sales)

Revisão de Texto
(Fernanda Lima)

Ficha Catalográfica
Francisco Leandro Castro Lopes CRB 3/1103

059 Ontologia, estética e crise estrutural do capital / Organizadores,
Deribaldo Santos, Frederico Costa, Susana Jimenez, -
Fortaleza: EdUECE, 2015.
271 p.

ISBN: 978-85-7826-312-6

1. Ontologia. 2. Estética (filosofia). 3. Capital. I. Santos,
Deribaldo. II. Costa, Frederico. III. Jimenez, Susana.

CDD: 111

SUMÁRIO

	Apresentação - Susana Jimenez	8
1	A CRISE ESTRUTURAL DO CAPITAL: O VERDADEIRO MAL-ESTAR DA CONTEMPORANEIDADE - Deribaldo Santos e Frederico Costa	17
2	A PRODUÇÃO DESTRUTIVA COMO PRINCÍPIO DA LÓGICA EXPANSIONISTA DO CAPITAL EM CRISE - Jackline Rabelo, Maria das Dores Mendes Segundo, Susana Jimenez e Maurilene do Carmo	40
3	O TRABALHO COMO FUNDAMENTO ONTO-HISTÓRICO DO SER SOCIAL: LINEAMENTOS TEÓRICOS DE MARX A LEONTIEV - Ruth Maria de Paula Gonçalves, Betânia Moraes e Susana Jimenez	66
4	NOÇÕES INTRODUTÓRIAS A PARTIR DO PRÓLOGO DA ESTÉTICA DE LUKÁCS - Adéle Araújo, Antonio Nascimento da Silva e Isadora Barreto Paiva	82
5	O TRABALHO COMO PRINCÍPIO DA SOCIABILIDADE HUMANA: A ARTE E A EDUCAÇÃO EM DEBATE - Deribaldo Santos e Frederico Costa	99
6	FUNÇÃO SOCIAL DA ARTE E REVOLUÇÃO SOCIAL: UMA REFLEXÃO NO ÂMBITO DA ESTÉTICA LUKACSIANA - Alice Maria Marinho Rodrigues Lima, Andréa Pereira Moraes, Belmira Rita da Costa Magalhães e Lígia dos Santos Ferreira	121
7	ARTE E EMANCIPAÇÃO HUMANA: UMA ABORDAGEM ONTOLÓGICA PARA UMA NOVA PRÁXIS REVOLUCIONÁRIA - Marcus Flávio Alexandre da Silva e Luís Távora Furtado Ribeiro	143
8	MEDIAÇÃO, SABERES E PRÁTICAS NA DOCÊNCIA EM ARTES - José Albio Moreira de Sales, Sandra Nancy Ramos Freire Bezerra e Marcos Aurélio Moreira Franco	159
9	CRÍTICA LITERÁRIA E A CONSTRUÇÃO DO SER SOCIAL EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS - Welington Soares	176
10	O COTIDIANO EM JACKSON DO PANDEIRO: QUANDO A ESTÉTICA É CONSTRUÍDA NA PALMA DA MÃO - Deribaldo Santos e Regina Coele Queiroz Fraga	198

11	A POESIA POPULAR COMO MECANISMO DE RESISTÊNCIA NOS ANOS DE CHUMBO: O CASO PATATIVA (1964-1985) - Fábio José Cavalcanti de Queiroz	224
12	CULTURA POPULAR SOB O FILTRO CRIATIVO DE GRUPOS ARTÍSTICOS DE ITAPIPOCA-CE MEDIADO POR POSSÍVEIS EXIGÊNCIAS ESTÉTICAS DA INDÚSTRIA CULTURAL - Ana Cristina de Moraes	242

APRESENTAÇÃO

A presente coletânea vincula-se aos esforços investigativos empreendidos no seio do Instituto de Estudos e Pesquisas do Movimento Operário da Universidade Estadual do Ceará – IMO/UECE rumo ao entendimento dos complexos da Arte e da Educação no âmbito do capitalismo contemporâneo. Tal empreendimento toma por base, os fundamentos postos por Lukács, a partir de Marx, em sua obra de maturidade, consignada na *Estética* e em *Por uma Ontologia do Ser Social*, articulando a esta perspectiva, o ponto de vista de Mészáros a respeito da crise hodierna do capital.

Por esse prisma, a obra em foco assume o propósito maior de reiterar o trabalho como complexo fundante do ser social, para, então, aferir o lugar da arte e da educação, na condição de complexos fundados, no projeto emancipatório do gênero humano, quanto mais, diante do aprofundamento da barbárie social operado pelo capital no quadro de sua crise atual.

Nesse escopo, a coletânea exhibe, centralmente, produções de pesquisadores do IMO, abrigo, ao lado destas, contribuições importantes de estudiosos vinculados a outros espaços investigativos.

Abre a coletânea um conjunto de artigos que efetuam a análise mais propriamente conceitual, sobre o pano de fundo da ontologia e da estética, ou, por outra, reprisando a apreciação meszariana sobre a crise contemporânea. Seguem-se a estes, alguns artigos que problematizam a própria relação entre arte, educação e emancipação, como os desafios que se colocam à docência em artes. *Last, but not least,*

comparecem, no livro, quatro estudos que revisitam obras estéticas de relevância social ou tratam de manifestações artístico-culturais específicas na cena brasileira.

Fruto de reflexões que vêm sendo produzidas no IMO, pelo menos desde a publicação, entre nós, de *Para além do Capital*, de István Mészáros, os dois primeiros artigos **A crise estrutural do capital: o verdadeiro mal-estar da contemporaneidade** e **A produção do desperdício como princípio da lógica expansionista do capital em crise** - respectivamente assinados por Derivaldo Santos e Frederico Costa, e Jackline Rabelo, Maria das Dores Mendes Segundo, Susana Jimenez e Maurilene Do Carmo reafirmam, por diferentes ângulos, com base no supracitado autor, que, distintamente das crises cíclicas do passado, o capital enfrentaria hoje uma crise de caráter estrutural, de proporções globais e níveis de intensidade inédita na História, com consequências verdadeiramente dramáticas para o porvir humano. Passando em revista os principais elementos de compreensão da referida crise, Santos e Costa encaminham suas análises pelos eixos da crítica ao pós-modernismo, ao neoliberalismo e à globalização decantada pelo capital. Rabelo, Mendes Segundo, Jimenez e Do Carmo, por sua vez, realçam com maior particularidade a produção do desperdício como princípio, por excelência, da lógica expansionista do capital, em crise. Refutam, com efeito, os signatários de ambos os artigos, quaisquer meias explicações para os graves problemas sociais da contemporaneidade, tampouco se atendo ao horizonte das meias soluções, que aportam na tentativa improfcua de aperfeiçoar o capitalismo, mirando, ao contrário, a superação da presente ordem social, para além da qual, repousariam as possibilidades da emancipação do homem.

Já o artigo **O trabalho como fundamento onto-histórico do ser social: lineamentos teóricos de Marx a Leontiev**, de Ruth Maria de Paula Gonçalves, Betânia Moraes e Susana Jimenez, vincula-se a uma pesquisa em andamento, articulada ao IMO e à Linha Marxismo, Educação e Luta de Classes do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Ceará (E-luta/UFC), por meio da qual, busca-se resgatar a afiliação da psicologia histórico-cultural ao campo do marxismo. Nesse sentido, reafirma-se estatuto ontológico do legado marxiano, por conseguinte, entendendo-se o trabalho, como ato gênese do ser social.

No presente estudo, privilegia-se a relação Marx-Leontiev, no intuito de situar, introdutoriamente, em que medida o trabalho em seu sentido ontológico orienta a concepção de homem nos estudos desse importante colaborador de Vigotski. Assim, revisita-se o tratamento onto-histórico conferido por Marx ao complexo do trabalho, esboçando-se em Leontiev o processo de inversão da regência das leis biológicas para as leis sócio-históricas na consecução da processualidade humana. Passando por uma breve discussão sobre a divisão social do trabalho, aporta-se, com base em Marx, como em Leontiev, na necessidade e possibilidade de superação do modo classista de produção da vida, que castra ao homem sua plena realização como ser livre e consciente.

Chega, então, a vez de se revisitar a problemática da estética propriamente dita. Assim, no artigo **Noções introdutórias a partir do Prólogo da Estética de Lukács**, temos um primeiro estudo dirigido à temática, assinado por Adéle Cristina Braga Araújo, Antônio Nascimento Silva e Isadora Barreto Paiva, o qual resultou das reflexões produzidas no grupo de estudos Trabalho, Educação, ciência e Arte no Cotidiano

do Ser Social, desenvolvido sistematicamente no interior do IMO, desde 2009. Os autores tentam apresentar as principais categorias expostas no Prólogo, a partir da compreensão sobre o fundamento da Estética de Lukács (1982) como um todo, bem como avançar sobre alguns conceitos integrantes do primeiro capítulo da obra em tela. Destacam a importância do trabalho como categoria basilar a partir da qual todos os outros complexos se fundam, aprofundando o estudo dos complexos: ciência, arte e religião, sob a referência das categorias: imanência – transcendência; antropomorfização – desantropomorfização; reflexo, localizando tal contexto na dialética homem inteiro – homem inteiramente, dentro do cotidiano do ser social.

O quinto artigo, **O trabalho como princípio da sociabilidade humana: a arte e a educação em debate**, de Derivaldo Santos e Frederico Costa, articula-se mais diretamente aos conteúdos explorados na disciplina Ontologia e Estética, oferecida, sob a condução de seus autores, pelo Curso de Mestrado Acadêmico em Educação da UECE (CMAE/UECE) e pela Linha E-Luta/UFC, no primeiro semestre de 2011. Confirmam os autores que a arte é - como seguidamente argumentou Lukács (1982) em sua grande Estética - a autoconsciência da humanidade. Assumem, desse modo, a certeza da importância artística para a sociabilidade humana, recorrendo, ademais, a Ernst Fischer (1900, p. 13), que define a arte como o meio “indispensável para a associação, para a circulação de experiências e ideias.” Para sepultar qualquer dúvida sobre a importância por estes atribuída à arte, concordam com a Professora Belmira Magalhães (2001, p. 38), que, sob inspiração direta nas pesquisas do esteta húngaro, finamente definiu o significado dessa categoria para a sociedade: “A arte, a mais

elevada das expressões humanas, reflete as relações entre o indivíduo e o gênero, desempenhando papel fundamental no desenvolvimento da subjetividade.”

O texto a seguir, **Função social da arte e revolução social**: uma reflexão no âmbito da estética lukacsiana foi produzido por Alice Maria Marinho Rodrigues Lima, Andréa Pereira Moraes, Belmira Magalhães e Lígia dos Santos Ferreira, integrantes do grupo de pesquisa “Gênero e Emancipação Humana”, da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), dedicado ao estudo sobre a *Estética* de Lukács. A partir de pressupostos ontológicos e estéticos do filósofo húngaro, as autoras se propõem a problematizar a relação entre a constituição da subjetividade revolucionária e a função social da arte, considerando que o sujeito revolucionário emerge de sua posição estratégica no âmbito das relações de produção, mas precisa de uma sociabilidade que possua os pressupostos de uma subjetividade revolucionária, a fim de que seja possível ultrapassar o âmbito restrito de uma revolução meramente política.

Em perspectiva afim, situa-se o artigo **Arte e emancipação humana: uma abordagem ontológica para uma nova práxis revolucionária**. Este derivou, em parte, da tese de doutorado do primeiro autor, Marcus Flávio Alexandre da Silva, sob a orientação do segundo autor, Luís Távora Furtado Ribeiro, defendida na UFC, em 2010. Reiteram os autores que a significativa contribuição da arte para a emancipação humana deriva de seu próprio estatuto ontológico, tornando-a capaz de superar as limitações da vida cotidiana, desfeticizando as relações entre as pessoas em momentos de *catharsis* social, em que as individualidades e as particularidades sociais são postas no plano de uma relativização momentânea

para que o indivíduo se reconheça como partícipe do gênero humano. Por outro lado, contudo indaga como pode a arte emancipar por dentro da presente realidade social, marcada pelo extremo individualismo, alienação e concorrência mercantil, no qual a sobrevivência do artista está mais em jogo do que a qualidade da obra de arte. Ou, em outros termos, quais seriam as possibilidades reais para o surgimento de uma sociedade emancipada – e de uma arte emancipadora face aos condicionamentos históricos sofridos pelo gênero humano.

Na trilha da relação entre educação e arte, pelo eixo do ensino e da formação, o artigo **Mediação, saberes e práticas na docência em artes**, de José Álbio Moreira de Sales, Sandra Nancy Ramos Freire Bezerra e Marcos Aurélio Moreira Franco, traz uma reflexão sobre uma ação formativa no âmbito da arte e da cultura. Esta foi desenvolvida por meio de um projeto financiado pelo Governo do Estado do Ceará, e realizado na Região do Cariri tendo como proposta didática a utilização de imagens do patrimônio artístico-cultural local no ensino de arte. Sob o título “O Cariri nas tramas da Arte, da Imagem e da Cultura”, teve como sujeitos colaboradores e sujeitos pesquisados, 16 professores da disciplina de artes do 6º ao 9º ano do ensino fundamental que atuam no Município do Crato. Como achados da pesquisa, no campo da didática do ensino de artes, os autores apontam a identificação dos professores em relação aos elementos da cultura local, assim como a ressignificação dessa cultura por meio das imagens de produções artísticas da Região do Cariri, trabalhadas, dinamizando seu processo de formação cultural e a docência em arte numa perspectiva de fortalecimento da identidade da cultura local.

Crítica literária e a construção do ser social em Memórias Póstumas de Brás Cubas, expressa as reflexões fundamentais tecidas por seu autor, Welington Soares, em sua tese de doutorado iniciada no primeiro semestre de 2011, no seio do programa de doutorado interinstitucional – DINTER/UECE/ UFMG. No texto em foco, Soares destaca que Machado de Assis trabalha justamente a “diferença”, a “oposição” e a “conexão entre fenômeno e essência”, tanto no plano concreto como na esfera ficcional. O caráter distintivo da elaboração do grande romancista repousaria no modo singular a partir do qual este constrói seu narrador/personagem. Para tanto, dispõe de recursos, tais como a ironia, a meta-narrativa e a própria concepção de arte derivada de sua experiência de escritor e compreensão de mundo.

Merece destaque, ainda, a particularidade histórico-social que serve a Machado de Assis como reflexo da realidade. Assim, o cotidiano sensível do escritor se transforma, por obra do fazer estético, em ficção e em prosa. A partir desse fenômeno específico, que é uma atividade humana, vinculada ao trabalho como mediação entre homem e a transformação da natureza e de si mesmo, Machado de Assis avança para o universal, uma vez que atinge a essência humana, objetivada pela consciência e reflexão que Brás Cubas faz de sua própria condição frente à existência concreta. Memórias póstumas de Brás Cubas, em particular, desvenda, então, a essência do ser social, ou melhor, a ilumina, para usar um termo de Georg Lukács, já que para este, os fenômenos da vida cotidiana podem ofuscar a referida essência.

O texto **O cotidiano em Jackson do Pandeiro: quando a estética é construída na palma da mão**, de Deribaldo

Santos e Regina Coele Queiroz Fraga, recupera, de forma necessariamente sintética, a estética do cotidiano na obra de Jackson do Pandeiro. Seus objetivos gerais se comprometem em analisar como se constituiu a trajetória desse artista, considerado o rei do ritmo da Música Popular Brasileira (MPB). Especificamente, a exposição almeja aclarar os subsídios constitutivos dessa obra e como tais elementos são influenciados pela cotidianidade do artista; pleiteia-se verificar os significados simbólicos de suas canções e o que esses signos representam para os nordestinos, especialmente os que migram de sua região para outras de costumes diferentes. Ancorado na onto-metodologia marxiana-lukacsiana, particularmente ao complexo artístico, a investigação se apoia na Estética I de Lukács (1982), Enquanto os recursos referentes à coleta de dados foram retirados de audições sobre a obra em destaque, bem como sobre pesquisa bibliográfica e documental referente à biografia do artista. O artigo articula-se, por fim, aos resultados da pesquisa O cotidiano na estética do rei do ritmo: aproximações iniciais, apoiada com três bolsas de Iniciação Científica da Universidade Estadual do Ceará e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (IC-UECE-CNPq).

Articulado à tese de doutorado de seu autor, Fábio José Cavalcanti de Queiroz, defendida no Curso de Sociologia da UFC, o artigo **A poesia popular como mecanismo de resistência nos anos de chumbo: o caso Patativa (1964-1985)** examina de que modo e em que medida a poesia popular, notadamente o cordel, foi empregada frente à repressão política que se abateu sobre o país, entre os anos de 1964 e 1985, no Cariri cearense. Dito de outro modo, o estudo pretende arguir como a imaginação enfrentou o poder militarizado, to-

mando, como escopo, a obra do consagrado poeta cearense, Antônio Gonçalves da Silva, o Patativa do Assaré.

Por fim, no texto **Cultura popular sob o filtro criativo de grupos artísticos de Itapipoca-CE mediado por possíveis exigências estéticas da indústria cultural**, Ana Cristina de Moraes reflete sobre as produções de grupos artísticos cearenses, originados na cidade de Itapipoca – CE, tomando como foco, as diversas manifestações da cultura popular que são apreendidas e ressignificadas por esses grupos no contexto das atuais exigências do mercado no que concerne à produção de bens culturais. Assumindo a arte como espaço complexo de criações hibridizadas e como exercício de uma dimensão da práxis, vem contribuir para o debate sobre cultura popular e seus modos de configuração nos últimos anos, instigando, outrossim, a reflexão sobre as intrincadas conexões entre a tradição e a modernidade, o popular e o erudito.

Susana Jimenez,
Fortaleza, novembro, 2011.

A CRISE ESTRUTURAL DO CAPITAL: O VERDADEIRO MAL-ESTAR DA CONTEMPORANEIDADE

Deribaldo Santos
Frederico Costa

LIMITES E CONTRADIÇÕES DA GLOBALIZAÇÃO

A humanidade chega ao século XXI com dados sobre a condição de vida da grande maioria do conjunto dos trabalhadores nada animadores. A globalização¹ e o neoliberalismo apresentam-se com a pretensão de ser os dois pilares hegemônicos capazes de solucionar os problemas dos povos, principalmente, daqueles que vivem nos países ditos periféricos. Porém, nem a mundialização do capital, muito menos a intenção de minimizar a participação do Estado na economia, conseguem resolver ou amenizar os bárbaros índices de miséria que assolam o mundo.

Dados fornecidos por James Petras, por exemplo, mostram que, nos últimos 24 anos, a concentração da propriedade entre os latino-americanos intensificou-se significativamente: a diferença entre os 10% mais ricos e os 50% mais pobres, nesse continente, ampliou-se; diversas empresas foram privatizadas, algumas desnacionalizadas; houve

¹ Para o pesquisador francês François Chesnais (1996), mundialização seria o termo mais adequado para definir o estágio atual do capital. Na defesa do destacado autor, essa denominação apresentaria duas principais características que a diferenciam da expressão globalização, a saber: primeiro, é derivada do francês em vez do inglês que é o idioma internacional do capital; em seguida, carrega em si o mérito de diminuir em alguma medida o efeito ideológico produzido pelo termo globalização.

transferências bilionárias de recursos financeiros para bancos internacionais. Nesses estados, prossegue Petras, foram implementadas duras legislações trabalhistas, como a desestruturação do sistema previdenciário (PETRAS, 2005, p. 22).

O sociólogo argentino Atilio Boron (2002), por sua vez, colabora com a discussão denunciando que menos de 2% dos diretores das megacorporações americanas são estrangeiros, e que mais de 85% de todos os seus desenvolvimentos tecnológicos são originados dentro de suas fronteiras. As empresas Toyota e Sony, por exemplo, são japonesas, assim como, a Siemens e a Volkswagen são alemãs, e como a Coca-Cola e a Exxon são estadunidenses. Quando algum governo que ainda não assimilou a cartilha da lógica global ameaça alguma dessas empresas, não é o secretário geral da Organização das Nações Unidas (ONU) ou da Organização Internacional do Trabalho (OIT) que se empenha para resolver o impasse. Os agentes que atuam para proteger os interesses de suas corporações são os embaixadores dos países envolvidos no caso. Boron usa os argumentos do subcomandante Marcos, líder do Movimento Zapatista dos Chiapas mexicano, quando este esclarece que apenas duzentas empresas pertencentes a dez países são responsáveis por quase um terço do PIB mundial. Entre tais países, não surpreende, a ausência de qualquer Estado da América Latina ou da África. Coincidência ou não, essa é a globalização.

Como bem constatam Narciso e Santos (2008), a globalização existe sim e é um fato inegável. Entretanto, precisamos distinguir qual o tipo de globalização que está em operação no mundo atual. Para que fique claro, imaginemos que ocorra uma queda na bolsa de valores de Wall Street. Assim, um agricultor que cultiva com extrema dificuldade sua

terra no sertão cearense de Itapajé, localizada no nordeste brasileiro, ou mesmo na região portuguesa do Baixo Alentejo, em Alvito, por exemplo, serão atingidos necessariamente por essa conturbação financeira que facilmente se espalhará pelo mundo globalizado. Nesse caso, é muito provável que o preço das sementes aumente ou falte adubo químico. No entanto, uma vacina para o câncer da próstata que porventura seja descoberta nos laboratórios da Bayer alemã dificilmente chegará até nossos bem aventurados agricultores. E se chegar será exigido uma determinada capacidade monetária dos citados camponeses para adquiri-la.

Outra ilustração dessa situação pode ser apreendida por meio do filme *Chamas da Vingança* (2004), dirigido por Tony Scott e estrelado por Denzel Washington. Por mais que se cultuem histórias policiais, com pitadas de extrema violência e suspense, a película não pode ser considerada uma obra de arte importante. O enredo, porém, importa menos, o que nos interessa são as primeiras cenas: meninos e meninas nos semáforos pedindo esmolas, fazendo malabarismos, limpando para-brisas, ou se esfolando de alguma maneira para chamar a atenção dos motoristas, na expectativa de ganhar alguns míseros trocados. Se as placas de trânsito não advertissem aos telespectadores que a película se passa na Cidade do México, poderiam supor os cinéfilos que a fita estaria sendo rodada em Salvador, Fortaleza, Rio de Janeiro, La Paz, Bancoc, Soweto ou qualquer outra metrópole dos países da periferia do capital.

Mas, o que isso tem a ver com a globalização? Aparentemente, nada. Somente aparentemente. O que mais chama a atenção na obra é que em diversas cenas fica evidente a força nefasta dos efeitos do capital, apesar de muitos autores,

inclusive alguns, com raro brilhantismo, relataram que a globalização é irreversível e todos nós, sem exceção alguma, temos que nos ordenar aos ditames da nova (des)ordem global.

Desse modo, como mencionado, a globalização existe sim, mas para o capital e para quem está incluído nesse mundo de benesses constituído por aqueles que podem consumir seus maravilhosos frutos, advindos da ciência, da arte, da produção material de mercadorias e até da natureza. Por isso, Mézáros, em seu mais recente livro lançado no Brasil, afirma:

Como testemunhamos de maneira constante, a “globalização” é mistificadamente retratada em nossa época pelos interesses próprios dos poderes arraigados como uma extensão não problemática da viabilidade do sistema do capital rumo ao futuro atemporal. Como se a “globalização” fosse uma característica totalmente nova de nossos dias, representando o clímax afortunadamente eternizável e a realização absolutamente positiva do destino da reprodução societal do capital. Todavia, a inconveniente verdade da questão é que a visão crítica marxiana era inerentemente global quase desde o início, e decididamente global a partir de 1843-1844, enfaticamente indicando, ao mesmo tempo, a *irreversibilidade da fase descendente do capital* (MÉSZÁROS, 2011, p. 16, aspas e itálicos do original).

É exatamente nesse ponto que entra o neoliberalismo, ou seja, a política econômica, que, segundo sustenta o sociólogo Chico de Oliveira (1995), no plano político não alcançou a solução dos problemas mais graves da população, ao contrário: em vários aspectos, os fez piorar. No entanto, no plano da ideologia vem conseguindo uma vitória espantosa, pois obtém apoio maciço de governos, inclusive os que supostamente teriam vínculos com o movimento organizado dos trabalhadores, como o trabalhismo inglês e Lula-Dilma no Brasil.

A crise econômica atual, porém, não enfraquece o neoliberalismo como expressão dos interesses burgueses hegemônicos. Nas palavras de Harvey:

Será que a crise sinaliza, por exemplo, o fim do neoliberalismo de livre-mercado como modelo econômico dominante de desenvolvimento capitalista? A resposta depende do que entendemos com a palavra neoliberalismo. Minha opinião é que se refere a um projeto de classe que surgiu na crise dos anos 1970. Mascarada por muita retórica sobre liberdade individual, autonomia, reponsabilidade pessoal e as virtudes da privatização, livre-mercado e livre-comércio, legitimou políticas draconianas destinadas a restaurar e consolidar o poder da classe capitalista. Esse projeto tem sido bem sucedido, a julgar pela incrível centralização da riqueza e do poder observável em todos os países que tomaram o caminho neoliberal. E não há nenhuma evidência de que ele está morto (HARVEY, 2011, p. 16).

Isso não significa uma condenação eterna. Apenas que o recuo do neoliberalismo implica numa derrota da burguesia, pois ele surge como uma necessidade da crise capitalista. Somente as forças do trabalho rompendo com o horizonte ideológico burguês podem elaborar uma alternativa ao neoliberalismo, que implicará numa alternativa à própria lógica do capital.

O PÓS-MODERNISMO: A TERCEIRA PESSOA DA TRINDADE DA CRISE DO CAPITAL

Segundo a mitologia cristã, há um deus trino (Pai-Filho-Espírito Santo), isto é, três pessoas com a mesma substância, que governa os destinos do cosmos e, portanto, da humanidade. Bem, como analogia podemos dizer que vimos duas faces ou pessoas que manifestam a mesma substância (a crise

do capital), a globalização e o neoliberalismo. No entanto, para compor a trindade capitalista hodierna, falta a terceira pessoa, ou seja, uma teoria que sustente, ao lado do neoliberalismo e da globalização, o atual nível de crise e desventura do capitalismo contemporâneo. Eis que surge urgindo como algo novo a teoria pós-moderna, encaixando-se com rara precisão às necessidades do capital.

Com a novidade de fazer crítica à modernidade, à racionalidade, às metanarrativas, às sínteses totalizantes e à suposta “sociedade industrial”, os teóricos pós-modernos apresentam velhos conteúdos em vestimentas multicoloridas, cheias de bricolagens e repletas de sedução discursiva em favor das singularidades, em um antiuniversalismo desvairado. Para Sérgio Paulo Rouanet (1993), a origem dessa guerra contra a modernidade se dá com “as armas lançadas pelo filósofo alemão Heidegger, que afirmava ser a modernidade instauradora da subjetividade humana como fundamento e centro do mundo”. Rouanet acentua ainda que, “a maior parte da reflexão sobre a modernidade, tenha ou não origem heideggeriana, partilha a aversão pelo sujeito e contesta o humanismo” (ROUANET, 1993, p. 63). Além disso:

O antiuniversalismo contemporâneo é aquela atitude teórica ou política que nega a unidade do homem, contesta a validade universal do saber e questiona a existência de normas e princípios éticos universais [...]. O antiuniversalismo conduz seus três combates: contra o homem em geral, abstração a-histórica e portanto vazia; contra o saber universal, pois toda verdade é relativa a uma fase e só é válida se inserida numa cronologia; e contra a moral universal, pois as normas de um período só valem nele, e não podem ser comparadas com as de outros períodos (ROUANET, 1993, p. 52).

Em outro texto, Rouanet (1999) indica que a matriz teórica da pós-modernidade está ancorada na crítica contra a própria razão e que contesta a modernidade, apresentada pelo pensamento nietzscheano. Rouanet soma a Nietzsche, além de Heidegger, os nomes dos intelectuais, Derrida e Foucault². Os quatro seriam os profetas maiores da pós-modernidade. Estes, segundo Rouanet (1999, p. 240): “anunciam o reino do fragmento, contra a totalização, do descontínuo e do múltiplo, contra a teleologia das grandes narrativas e o terrorismo das grandes sínteses, do particular contra o geral, do corpo contra a razão”.

David Harvey, por seu turno, alega que Nietzsche aponta a arte e os sentimentos estéticos acima do bem e do mal. Para o geógrafo britânico, é o filósofo alemão quem inicia o posicionamento da estética acima da ciência, a experiência estética com fim em si mesma. Tais pressupostos tornam-se poderosos aliados ao “estabelecimento de uma nova mitologia quanto àquilo a que o eterno e imutável poderia referir-se em meio a toda a efemeridade, fragmentação e caos patente da vida moderna” (HARVEY, 1992, p. 27-8).

2 Sobre o pós-modernismo, Costa explicita rigorosamente que “Tal corrente de pensamento decreta entre outras coisas, o fim das metanarrativas, a falência da razão, a negação do homem, a incapacidade das sínteses totalizantes, a decadência dos sujeitos históricos e das classes sociais [...]. O pensamento pós-moderno surgiu dos escombros da aventura estruturalista, funcionando como a ideologia teórica do período de relativa estabilidade do capitalismo central, que vai do final da segunda guerra mundial a meados dos anos setenta. [...] Eis o caldo de cultura para uma filosofia de funcionários do Estado, o estruturalismo, que está na mesma linha de continuidade do positivismo, pela sua negação da problemática ontológica, pela ausência de senso crítico e pelo formalismo, que busca descrever a superfície alienada da vida social. Daí o anti-humanismo e o anti-historicismo das figuras mais representativas dessa manifestação de ‘miséria da razão’: Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan, Louis Althusser, Roland Berthes e Michael Foucault. No mundo das estruturas não há lugar para subjetividade, individualidade autônoma ou atividade humana de produzir a história” (COSTA, 2003, p. 67-76).

É na esfera da estética e nas manifestações artísticas como um todo que tal teoria tem sua expressão mais aguda. Na verdade, o termo pós-modernismo aparece pela primeira vez na literatura, quando, em 1934, Frederico Onis, em uma antologia poética hispano-americana, inaugura a expressão. Nas artes plásticas, por sua vez, o termo surge nos anos de 1950 e 1960, ecoado por Andy Warhol como seu maior porta-voz. Nos anos de 1960 e 1970, os teóricos que discutiam música, baseados principalmente nos movimentos Punk e New Wave, passam a utilizar a expressão. Já na arquitetura, a utilização da terminologia pós-modernidade para designar oposição à funcionalidade da modernidade é datada de 1945 (ROUANET, p. 248-54).

O entendimento de Harvey sobre o surgimento da pós-modernidade na arquitetura é impressionantemente preciso. Ele diz que Charles Jencks data o início simbólico da vigência de tal conceito às 15h32min de 15 de junho de 1972, “quando o projeto de desenvolvimento da habitação Pruitt-Igoe, de St Louis (uma versão premiada da ‘máquina para a vida moderna’ de Le Corbusier), foi dinamitada como um ambiente inabitável para as pessoas de baixa renda que abrigava” (HARVEY, 1992, p. 47).

Somente no fim da década de 1950 é que a expressão ganha distanciamento do modernismo estético. Para Rouanet (1999, p. 248-9), citando Jameson,

o pós-modernismo tem entre suas características o apagamento das fronteiras entre a arte popular, ou de massas, e a arte erudita, a supressão do indivíduo (com a extinção consequente do artista genial, obrigado a exprimir-se em linguagens formais absolutamente inéditas), da ideologia do novo e do vanguardismo em geral.

Procurando discutir os valores éticos e morais no interior do que se chama de pós-modernidade, a filósofa Marilena Chauí reconhece a existência de uma crise dos valores morais. Para ela, alguns teóricos preferem chamar a crise pelo sugestivo nome de pós-modernidade, acrescentando, ainda:

O sentimento dessa crise se expressa na linguagem cotidiana, quando se lamenta o desaparecimento do dever, do decoro e da compostura nos comportamentos dos indivíduos e na vida política, ao mesmo tempo em que os que assim julgam manifestam sua própria desorientação em face de normas e regras de conduta cujo sentido parece ter se tornado opaco (CHAUÍ, 1992, p. 345).

Existiria, segundo a autora, a multiplicidade de atitudes transgressoras de valores e normas. Fala-se, então, em anomia, isto é, na desapareição do cimento afetivo que garante a interiorização do respeito às leis e às regras de uma comunidade (1992). Chauí, contudo, indaga em suas argumentações se a crise instalada na sociedade não seria uma crise da pós-modernidade e sim uma crise da própria modernidade³. Defende ela, ademais, que, no caso do Brasil⁴, tal teoria cairia como uma luva, pois,

3 O sociólogo francês Claude Dubar (2006), também partilha do entendimento da existência de uma profunda crise na sociedade contemporânea. Entende ele que a modernidade social, política e econômica expele além das contradições sociais de forma geral, também as incoerências pessoais, desaguando no fato da crise da modernidade interferir diretamente na crise das identidades.

4 “Avançando nessa discussão, [escreve Florestan Fernandes] há os que sustentam, nos países centrais e nos países periféricos, que a civilização ‘pós-moderna’ derrubou todas as barreiras, forjando um mundo só. Essa é uma verdade de superfície e de extensão do conceito. A ideologia das nações dominantes converte-se na ideologia das nações dominadas. O imperialismo penetrou fundo em todos os recantos da terra: na razão e na percepção da realidade; nos padrões de vestuário e nos estilos de vida; nos hábitos de comer e de morar, etc. Isso para os que podem fazê-lo. Os excluídos das nações pobres e proletárias só se servem do resto do banquete. Os de cima e as camadas intermediárias comungam, por meio da mídia televisiva e impressa, de uma supra-realidade que não é a dos seus torrões natais” (1995, p. 152, grifos do original).

em virtude de não termos instituições democraticamente solidificadas e ainda contarmos com dirigentes populistas, condensam-se em nosso país as condições necessárias para o desenvolvimento de determinados modismos teóricos (CHAUÍ, 1992, p. 387).

Já Ivo Tonet é enfático ao afirmar que ética e capitalismo se excluem radicalmente. Na sua argumentação:

Se por ética entendemos aqueles valores que elevam o indivíduo a superar a esfera da particularidade para conectar-se com a universalidade do gênero humano, e se a sociabilidade regida pelo capital está fundada no interesse particular, então não há como conciliar estas duas dimensões. Sendo essa afirmação verdadeira, duas conclusões se impõem. Primeira: toda tentativa de fundar uma ética no interior dessa forma de sociabilidade só pode resultar numa ética abstrata e contribui, não obstante intenção em contrário, para a reprodução dessa ordem social essencialmente injusta (TONET, 2007, p. 19).

Existem teóricos que preferem categorizar o atual momento por que passa a sociedade com expressões diferentes de pós-modernidade⁵. É o caso do filósofo francês Gilles Lipovetsky⁶. Para ele, a dita pós-modernidade morreu ou tal-

5 O filósofo Bruno Lator (2000), por exemplo, prefere asseverar que Jamais fomos modernos. Anthony Giddens (1991), por sua vez, denomina o fenômeno de alta modernidade. Já a Professora Lucia Santaella (2003) adiciona ao debate a categoria “pós-humanidade” como proposta para repensar o mundo atual.

6 Lipovetsky, em entrevista ao jornalista Marcos Flamínio Peres (2006), diz: “Eu fui um dos que popularizaram, logo após [Jean-François] Lyotard [1924-98], a noção de *pós-modernidade*. Ela correspondia a algo próximo do ‘vívido’, porque se distanciava dos grandes discursos revolucionários, a política se tornava menos importante, a ideia de que viver com vista no futuro resultava em benefício para o tempo presente. Mas a conceitualização, a ideia de *pós-modernidade* - isto é, de algo que vem após a modernidade -, evidentemente não tem nenhum sentido, isso não foi exatamente um sonho, como você diz, mas um ‘conceito falso’, porque nós nunca estivemos ‘além’ da modernidade. Houve,

vez nunca tenha existido. Seu argumento é que, a partir dos anos 1950, o mundo passou a viver uma intensa e jamais vista radicalização do tripé que caracteriza o mundo moderno, o mercado, o indivíduo e a racionalidade técnico-científica. O avanço ferino da globalização, combinado com a evolução das novas tecnologias de informação e comunicação, passa a influenciar de forma jamais vista o comportamento e os modos cotidianos dos cidadãos. Ele prefere chamar esse fenômeno de hipermodernidade. Defende Lipovetsky que tal termo vai além de uma simples questão semântica: é a melhor definição para o paradoxal estágio em que a sociedade contemporânea se encontra envolvida de forma que beira à esquizofrenia entre a cultura do excesso de consumo e o elogio à moderação. Este autor ainda chama a atual situação de caos organizador, isto é, a hipermodernidade seria a fragilização extrema do indivíduo que, diante da fragmentação do Estado, perde suas utopias religiosas e revolucionárias em meio à “espiral vertiginosa de harmonia e hipercompetição, recato e hiperpornografia” (PERES, 2005).

Portanto, globalização, neoliberalismo e pós-modernidade se arvoram como os três vértices do triângulo que sustenta a atual fase do capitalismo. O primeiro seria responsável por garantir a condição ideológico-cultural capaz de fazer que todos os habitantes da aldeia global se sintam incluídos no mar de usufrutos dos bens produzidos pelo capitalismo. O neoliberalismo responsabilizar-se-ia por propor a leitura político-econômica da realidade, como resposta à falência das políticas totalizantes do Estado de Bem-estar Social opera-

isso sim, uma outra modernidade. O que se coloca em seu lugar a partir dos anos 1950, 60 não foi um ‘após’ a modernidade, mas, sim, uma nova forma de modernidade, que já era o início da hipermodernidade”.

cionalizadas pelo Estado Providência. Resta agora a liberalização total do público à iniciativa privada – nas palavras de Chauí (1992, p. 381), diga-se de passagem, o neoliberalismo é a privatização ilimitada do público; aos governos compete apenas operacionalizar as políticas focalistas, parcelizadas, contingencialistas e particularistas. Nesse cenário, reacende-se a apologia à chamada sociedade civil que passa a ser palco da nova política, pois, como não haveria mais um poder central, o Estado estaria sem forças para agir (ROUANET, 1999). É exatamente aí que entra a parcela reservada à teoria pós-moderna: garantir, pela via teórico-acadêmica, a crença de que o máximo que os chamados excluídos (as minorias) podem fazer é organizar-se em suas particularidades – étnica, racial, de gênero, entre outras⁷ – para lutar por seus direitos específicos, desviando-se da consideração pela condição genérica, universal que toca cada ser social. A lógica vigente, segundo Chauí (1992, p. 389), agora seria a da circulação em lugar da produção; da comunicação em lugar do trabalho e da satisfação-insatisfação dos indivíduos, em lugar da luta de classes.

A CRISE DO CAPITAL COMO CATEGORIA EXPLICATIVA DA FASE ATUAL DO CAPITALISMO

Nossa perspectiva de análise, entretanto, pretende chamar a atenção do leitor para a essência do real, ou seja,

⁷ Reconhecemos como legítimos os movimentos sociais que lutam em defesa das ditas minorias e procuram avançar em conquistas pela via da política pública. Nesse ponto, concordamos com a análise de Petras (2005, p. 23), que indica não haver por parte dos intelectuais revolucionários desdém “aos movimentos sociais étnicos e de classe, tais como a Conferência das Nacionalidades Indígenas do Equador (Conaie), os cocaleiros na Bolívia, os zapatistas no México e os movimentos rurais de classe como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) no Brasil” [...]. O que não podemos defender, todavia, é o desvinculamento desses movimentos da questão maior: a luta de classe.

procura encontrar para além da aparência os verdadeiros pressupostos do momento de crise profunda por que passa a humanidade. Baseada nos estudos do filósofo húngaro, Istvan Mészáros (2003), esta exposição considera que a sociedade capitalista passa por sua mais aguda crise, intitulada por este estudioso de crise estrutural do capital.

Conforme explicita esse autor, em sua forma original, no pré-capitalismo, a produção ainda era orientada para o uso. O capitalismo passou, em sua evolução histórica, a tratar o trabalho vivo como mera mercadoria, desumanizando-o. Nessas condições, portanto, o capital transforma-se em um sistema de controle do metabolismo social, desvalorizando as necessidades humanas, transformando-as em coisas, objetos de produção.

Mészáros (2000) destaca ainda que, por meio da extração da mais-valia em forma de sobretrabalho, o capitalismo burguês mostra-se ao mundo, evidenciando-se pela primeira vez que o capital reivindica sua condição eterna e indestrutível de gaiola de ferro, da qual nenhuma escapatória negociada pode ou deve ser contemplada. O século XX assiste à fase mais desenvolvida do capitalismo e do sistema do capital, este último assumindo-se como demiurgo do controle do metabolismo social. São muitos e intensos os avanços tecnológicos e científicos apresentados como consequência desse sistema.

De outro lado, entretanto, em consonância com as exigências da acumulação, inúmeras crises que ele mesmo criou são registradas, tais como: a falência do Estado intervencionista soviético e do Estado de Bem-estar Social keynesiano; duas grandes guerras mundiais; o esgotamento do padrão de acumulação taylorista-fordista, dentre outros fatores. Esse

conjunto de acontecimentos atesta a lógica da dialética do real, comprovando, dito de outro modo, que o capitalismo só pode existir com desgraça. O autor avança apontando, nesse sentido, que todas as tentativas de adaptação do capitalismo a sua crise estrutural serviram somente para hibridizar, ainda mais, o sistema do capital. Observa ele, ainda, que a sempre crescente intromissão do Estado para sustentar o capital serve como base de equilíbrio para este, ou seja, como uma ajuda externa para garantir a perpetuação do lucro ao capital. Nesse sentido, não obstante o discurso deflagrado em favor do mercado livre da intervenção estatal, a dura verdade é que as empresas capitalistas hoje, como dantes, ou mais do que nunca, não podem prescindir da ajuda do Estado para continuar acumulando lucros.

Aprofundado a questão, Mészáros (2000) diz também que a lógica totalizante do capital, sob pena de comprometer sua reprodução, está absolutamente impossibilitada de abrir mão de qualquer elemento de controle social, o que torna as relações sociais cada vez mais apertadas e tensas. O capital não poderá, destarte, em hipótese alguma, afrouxar seu controle sobre a sociedade. Nesse ponto, o Estado é chamado a intervir com suas políticas públicas de contenção, procurando contingenciar as pressões sociais; por isso, na atual conjuntura, tantos projetos focais e fragmentados são apresentados como solução para os problemas da sociedade, que se apresentam, por sua vez, de natureza cada vez mais estrutural.

A concentração de renda, o aumento da pobreza, do desemprego, dos índices de violência, o acréscimo do número de desabrigados em todo o mundo, etc., são indicadores que requerem dos gerentes do capital políticas públicas destinadas, efetivamente, a minorar as precárias condições de

existência a que essas pessoas estão submetidas. E, assim, são apresentados inúmeros projetos pretensamente salvadores da humanidade. Porém, nenhum deles representa o afrouxamento dos mecanismos de controle da sociedade, uma vez que, dialeticamente, vale insistir, aqueles problemas são causados pelo próprio sistema metabólico do capital (MÉSZÁROS, 2000).

É importante, outrossim, assinalar com o autor, que a dimensão horizontal na divisão do trabalho sempre se subordina às determinações verticais, o que impossibilita o livre desenvolvimento das forças produtivas. Como forma de encontrar alternativas ao esgotamento do paradigma de produção baseado nos preceitos de Taylor e Ford, observamos, atualmente, o estabelecimento de formas horizontais de articular produção e trabalho, procurando aperfeiçoar a administração das empresas, buscando otimizar o clima organizacional. No entanto, tais estratégias somente serão postas em prática até o momento em que aquelas medidas não se choquem com as determinações superiores – verticais (MÉSZÁROS, 2003).

A novidade histórica da crise estrutural de hoje, diz Méészáros, torna-se manifesta em quatro aspectos principais: (1) seu caráter é universal, em lugar de restrito a uma esfera particular (por exemplo, financeira ou comercial, ou afetando este ou aquele ramo particular de produção, aplicando-se a este e não àquele tipo de trabalho, com sua gama específica de habilidades e graus de produtividade, etc.); (2) seu alcance é verdadeiramente global (no sentido mais literal e ameaçador do termo), em lugar de limitado a um conjunto particular de países (como foram todas as principais crises no passado); (3) sua escala de tempo é extensa, contínua, permanente, em

lugar de limitada e cíclica, como foram as crises anteriores do capital; (4) em contraste com as erupções e os colapsos mais espetaculares e dramáticos do passado, seu modo de se desdobrar poderia ser chamado de rastejante, desde que acrescentemos a ressalva de que nem sequer as convulsões mais veementes ou violentas poderiam ser excluídas no que se refere ao futuro: a saber, quando a complexa maquinaria agora ativamente empenhada na administração da crise e no deslocamento mais ou menos temporário das crescentes contradições perder sua energia (2002, p. 796).

Ricardo Antunes (2002), procurando interpretar os escritos de Mézáros, exemplifica as principais características da crise: (1) queda da taxa de lucro; (2) esgotamento do padrão de acumulação taylorista-fordista de produção; (3) hipertrofia da esfera financeira; (4) maior concentração de capitais; (5) crise do Estado de Bem-estar Social e dos seus mecanismos de funcionamento e (6) incremento acentuado das privatizações. Conforme o autor, a queda da taxa de lucros é ocasionada, entre outros fatores, pelo acréscimo do preço da força de trabalho. Já o estrangulamento do binômio taylorista-fordista, que na verdade era a expressão mais fenomênica da crise estrutural do capital (ANTUNES, 2002), foi causado pela incapacidade de resposta deste modelo à retração do consumo que se acentuou. Os distúrbios da esfera financeira, por seu turno, também são - ao começarem a ganhar autonomia relativa perante os meios de produção industriais - expressões da própria crise. A concentração acentuada dos capitais dar-se-ia graças às fusões entre empresas oligopolistas, enquanto a depressão do Estado de Bem-estar Social acarreta uma aguda crise fiscal, tendo como consequência a transferência dos gastos públicos para

o capital privado. Por fim, a acentuação das privatizações, tendência essa, seguidora do caminho generalizado de desregulamentações e flexibilizações do processo produtivo dos mercados e da força de trabalho, entre tantos outros elementos contingentes que exprimiriam esse inédito quadro crítico. Tal conjunto de fatores, nada representam que as tentativas do Estado de responder à crise estrutural do capital (ANTUNES, 2002).

Encoberta sob o pretexto da chamada 3ª Revolução Industrial, essa sequência de elementos determinou modificações importantes na esfera produtiva, a qual procura se adaptar às novas regras do processo de acumulação do capital. No interior da indústria, tais modificações reverberam questionando o aspecto vigente da formação dos trabalhadores. Sustentamos que estaria fertilizada nesse terreno a condição propícia para que o triângulo globalização, neoliberalismo e pós-modernidade surgissem como os paradigmas de um novo tempo.

Outros autores corroboram com o entendimento de que o capitalismo estaria em crise profunda. O historiador inglês Eric Hobsbawm (2001), por exemplo, argumenta que o capital vive a “era do desmoronamento”, iniciada na década de 1970, posterior ao momento de maior acúmulo do capitalismo e que chega até os dias atuais, caracterizando-se por consequências extremamente negativas para o conjunto dos trabalhadores: pobreza extrema, desemprego em massa e estrutural, aumento da concentração de renda, entre outros. Confirma o autor que tais fatores têm caráter mundial e a partir da década de 1980, além de se enraizarem nos países periféricos, também se fazem presentes nas nações de capitalismo central.

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman, é considerado por Anthony Giddens, pelo seu excepcional brilho e originalidade, o teórico da pós-modernidade. Aquele sociólogo acredita que os componentes da sociedade pós-moderna estão no tripé: liberdade, diferença e solidariedade, sendo esta última: “a condição necessária e a contribuição coletiva essencial para o bem-estar da liberdade e diferença” (BAUMAN, 1998, p. 256).

Nos dias atuais é muito comum a massificada propaganda incentivando as campanhas de solidariedade. Entre nós, brasileiros, ganha bastante visibilidade a campanha Criança Esperança, patrocinada pela Rede de Globo de Televisão e pela Unicef. Na edição de 2007, a emissora conclamava aos solidários contribuintes a sua piedade para com as crianças excluídas. É interessante lembrar as provocadoras palavras de Rousseau (2004, p. 303-5) que considerou a piedade como o primeiro sentimento que toca o homem conforme a ordem da natureza; nas palavras argutas do filósofo, esse sentimento é doce, porque ao nos colocarmos no lugar de quem sofre sentimos, no entanto, o prazer de não sofrer como ele. No contraponto à solidariedade, o que se verifica hoje é a bondade social...

É claro que Bauman, apesar do brilhantismo acentuado por Giddens, talvez não tenha lido Rousseau, pois se os apontamentos de Sergio Paulo Rouanet estão corretos, os bárbaros de hoje, na verdade, são de carne e osso.

Os que se autodesignam assim não são bárbaros, e sim neo-rousseauístas cujo único delito grave é nunca terem ouvido falar em Rousseau. Não são de todo inocentes, porque partilham com os bárbaros autênticos algumas características perigosas, como o desprezo pela razão.

Nem são muito ajuizados, porque brincam com uma barbárie mítica quando uma barbárie real está rondando às nossas portas é levar longe demais o mecanismo de defesa que os psicanalistas chamam de identificação com o agressor (ROUANET, 1993, p. 13).

Destarte, não poderia ser de forma alguma a solidariedade proposta por Baumam a saída para a violência, o desordenamento urbano, a fome e o desemprego estrutural, para citar apenas esses entre tantas outras graves questões com as quais a humanidade tem que conviver atualmente.

Ora, então, parece claro que a questão a ser verificada é se o estágio atual de desenvolvimento do capitalismo, que necessita inexoravelmente do acúmulo do lucro, e, por isso, procura novas e mais profundas formas de exploração do trabalho humano, é ou não o real responsável pela situação precária por que passa a humanidade. Verifiquemos, agora, portanto, a partir de uma leitura rigidamente crítica, qual a alternativa objetiva à nefasta conjuntura atual que aponta a perspicácia investigativa de Rouanet.

Em contraposição à teoria pós-moderna, esse autor, defende o projeto de uma civilização neomoderna, com capacidade para manter a positividade conquistada com a modernidade, ajustando, no entanto, suas patologias. Este projeto é denominado por ele de Iluminismo. Explicando melhor o que significa uma sociedade regida pelos paradigmas neomodernos, ele recomenda:

[...] buscar no arquivo morto da modernidade o sentido autêntico da modernidade; significa contestar a modernidade atual em nome da modernidade virtual; significa opor a todas as fantasias *pós-modernas* a exigências de um programa inflexivelmente moderno, como única

forma de concretizar as esperanças sedimentadas no projeto da modernidade (ROUANET, 1999, p. 62).

Fica univocamente esclarecido que em autores alinhados com a pós-modernidade, bem como em alguns de seus críticos mais lidos, não se encontra uma crítica clara e profunda ao capitalismo. Embora os escritos de Rouanet contenham contundência analítica contra a teoria pós-moderna, eles não apontam para o real mal-estar da contemporaneidade, o qual, conforme avaliamos a partir da análise marxista, estaria vinculado à crise – estrutural – do próprio capital. Ademais, embora aponte uma alternativa neomoderna, com a pretensão de se afastar da pós-modernidade, compreendemos que a criação de mais um conceito, no meio de tantos outros, não avança em direção ao real problema, qual seja, a crise do capital e seus desdobramentos sobre a sociabilidade contemporânea. Com efeito, o que necessitamos é compreender com aguda clareza a atualidade e premência da necessidade apontada por Marx: a superação definitiva do capital. Apenas dessa forma, os grandiosos feitos humanos, como o desenvolvimento científico e tecnológico, as fortunas postas pela natureza e as elevações de consciência possibilitadas pela arte poderão ser usufruídas por todas as pessoas.

Posicionamo-nos, portanto, de forma inequívoca ao reconhecer que vivemos hoje imersos em uma crise social profunda, todavia, endossamos a defesa que tecem - cada um a seu modo - Hobsbawm, Mészáros, Antunes, entre outros, na direção de reafirmar que tal crise é causada pelo próprio capitalismo que, a bem de sua autorreprodução, procura novas formas para recompor suas perdas. Nesse processo, o conjunto dos trabalhadores, sobretudo, os mais precariza-

dos, é submetido a forte coerção social. Apenas e somente a superação da sociedade de classes regida pelo mercado e a consequente emancipação humana das amarras da mercadoria, poderão proporcionar ao ser humano o reino da liberdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho**: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- BORÓN, Atilio. Hegemonia e resistências sociais na nova ordem mundial. In: **Seminário Internacional Pós-Neoliberalismo**. 3. [Painel]. Rio de Janeiro: CLASCO – LPP-UERJ, 22 de out. 2002.
- CHAUÍ, Marilena. Público, privado, despotismo. In: NOVAES, Aduino (Org.). **Ética**. São Paulo, 1992.
- CHESNAIS, François. **A mundialização do capital**. São Paulo: Xamã, 1996.
- COSTA, Frederico. Elementos de compreensão do pensamento pós-moderno: o irracionalismo como subproduto da crise do capital. In: JIMENEZ, Susana. V.; RABELO, Jackline (Orgs.). **Trabalho, educação e luta de classe**: a pesquisa em defesa da história. Fortaleza: Brasil Tropical, 2003.
- DUBAR, Claude. **A crise das identidades**: a interpretação de uma mutação. Porto: Edições Afrontamento, 2006.
- FERNANDES, Florestan. **Em busca do socialismo**: últimos escritos & outros textos. São Paulo: Xamã, 1995.
- GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: EdUNESP, 1991.
- HARVEY, David. **O enigma do capital**: e as crises do capitalismo. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.
- HOBSBAWM, Eric J. **Era dos extremos**: o breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- JIMENEZ, Susana. SANTOS, Derivaldo e SOARES, Regina Coele. Sociedade tecnológica: um novo paradigma em favor da velha ordem?. In: **Revista Contrapontos**. Vol. 6 nº 3 (setembro-dezembro, 2006). Ijuí-SC.
- LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.
- LIPOVETSKY, Gilles. **Les Temps Hypermodernes**. Paris: ed. Grasset, 2005.

MÉSZÁROS, István. **A educação para além do capital**. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. **O século XXI: Socialismo ou barbárie**. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. A crise estrutural do capital. In: **Outubro** - Revista do Instituto de Estudos Socialistas, São Paulo, n. 4. 2000.

NARCISO, Carla; SANTOS, Deribaldo. Espaços verdes nas cidades: a ilusão ou possibilidade?. In: **Iv Simposio Internacional, Territorios Y Sociedades En Un Mundo En Cambio**. Barcelona, 2008.

OLIVEIRA, Francisco de. Neoliberalismo à brasileira. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (Orgs.). **Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

PARES, Marcos Flávio. **O caos organizador**, documento recebido por e-mail, enviado por Salete Salomoni, endereço eletrônico: saletesalomoni@yahoo.com.br, em 1 de fevereiro de 2006, às 00h:29min.

PETRAS, James. O papel dos intelectuais na transformação social. In: RAMPINELLI, Waldir José, *et al.*, (Orgs.). **Universidade: a democracia ameaçada**. São Paulo: Xamã, 2005.

ROUANET, Sergio Paulo. **Mal-estar na modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.

_____. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras. 1987.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da Educação**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano: das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulos, 2003.

Chamas da vingança. Direção de Tony Scott. 146 min, EUA, 2004.

Top Gan: ases indomáveis. Direção de Tony Scott. 121 min, EUA, 1986.

TONET, Ivo. Ética e capitalismo, In: JIMENEZ, Susana, SOARES, Rômulo, CARMO Maurilene, PORFÍRIO, Cristiane. **Contra o pragmatismo e a favor da filosofia da Práxis: uma coletânea de estudos classistas**. Fortaleza: EdUECE/IMO, 2007.

A PRODUÇÃO DESTRUTIVA COMO PRINCÍPIO DA LÓGICA EXPANSIONISTA DO CAPITAL EM CRISE

Jackline Rabelo

Maria das Dores Mendes Segundo

Susana Jimenez

Maurilene do Carmo

O presente artigo defronta-se com a análise efetuada por István Mészáros acerca da crise hodierna do capital, em vigência, desde, aproximadamente, o último meio século, que o autor define como de natureza estrutural, para efeito de distingui-la das crises cíclicas tradicionais do passado capitalista.

Nesse sentido, nossa exposição pretende somar-se ao expressivo conjunto de estudos que vêm sendo produzidos em torno da obra *Para Além do Capital* (2002), do renomado filósofo marxista, com o propósito de decifrar as possibilidades postas ao devir humano, diante da intensificação inédita da barbárie social contemporânea⁸.

Revistaremos, aqui, com maior relevo, o princípio da produção destrutiva, acoplado à ascensão do complexo militar-industrial, sob o influxo do Estado capitalista, a partir do pres-

⁸ Dentre as investigações de maior envergadura levadas a efeito sobre o pensamento de Mészáros no que concerne à crise estrutural do capital, vale menção o trabalho empreendido por Paniago (2001). É oportuno, ainda, assinalar que, no seio do grupo de pesquisas Trabalho, Educação e Luta de Classes, do qual participam as autoras do presente texto, Mészáros vem se constituindo uma das principais referências para a análise dos complexos de complexos que explicam o mundo contemporâneo, situando, dentro deste, com maior particularidade, a crise da educação.

suposto consoante às análises do autor⁹, de que tal dinâmica orienta, em última instância, o processo de produção de riquezas reconfigurada no escopo da crise estrutural do sistema do capital, cujos efeitos sobre a humanidade clamam, com extraordinária urgência, pela afirmação da alternativa socialista.

É importante destacar, de princípio, que a elaboração de Mészáros sobre as condições críticas do capital dos nossos tempos jamais abandona a perspectiva da incontrollabilidade ontológica do próprio capital, como reafirma Paniago (2001), situando-se, com firmeza, na contracorrente dos paradigmas vigentes, tais como aqueles de inspiração habermasiana¹⁰, os quais apontam para a resolução dos incomensuráveis problemas que assolam a humanidade, por meio de medidas que deixam intocados os mecanismos de funcionamento socio-metabólico do sistema. Assim, reafirmando a produtividade do valor de uso em função das necessidades humanas, assevera que tal somente será possível de efetivar-se em uma nova sociabilidade, radicalmente diferente da atual, que prioriza a produção da riqueza como finalidade inexorável da acumulação do capital.

Na esteira de Marx, Mészáros recupera que o advento do capitalismo rompe com o processo de produção do mundo antigo e medieval, em alguma medida, voltado à satisfa-

9 Privilegiamos, aqui, as elaborações analíticas de Mészáros, mais diretamente colocadas nos capítulos XIV, XV e XVI, constantes da Parte III de Para Além do Capital (2002).

10 Anota Paniago (2002, p. 6) que, para Habermas, referido metabolismo poderia ser eficazmente controlado por meio de uma hipotética esfera pública apartada das prerrogativas do mercado. Nas palavras da autora, “A ação comunicativa [corolário da construção teórica desse influente filósofo], ao invés de confrontar-se com as contradições essenciais da sociedade atual, deve, antes, encontrar formas de administrar os riscos de desintegração social por meio do entendimento e da ação racional”.

ção das necessidades humanas, passando a destinar a produção exclusivamente para a troca, subordinando-a, então, de forma imperativa, ao interesse de autorrealização ampliada do capital¹¹. Dito de outro modo, no capitalismo, a produção de riqueza¹² torna-se a finalidade da humanidade e, para alcançar tal fim, foi necessário subordinar o valor de uso ao valor de troca.

Ao mesmo tempo, contudo, que a expansão do valor de troca é a preocupação fundamental da sociedade capitalista, subsumindo insolavelmente o valor de uso ao valor de troca, essa relação contraditória aparece envolta em mistificação: faz-se de conta, no caso, que a produção crescente de valor de troca estaria “plenamente de acordo com os melhores princípios da ‘racionalidade econômica’ e corresponde eficazmente a alguma ‘demanda real’” (MÉSZÁROS, 2002, p. 689).

Conforme Mézszáros (2002, p. 689), processa-se, aqui, ainda, “[uma] identificação tendenciosa do comprador com o assim chamado ‘consumidor’, de modo a eliminar de cena o embaraçoso real, o trabalhador”.

Testemunha-se, no caso, uma mistificação equivalente àquela que antes recaía sobre a suposta equivalência entre produtor e capitalista. A questão da existência ou não do consumo real – correspondente à necessidade humana – não é sequer posta como problema. Sob esse prisma, a transação

11 Explica Mézszáros (2002, p. 606) que “[...] naturalmente, a organização e a divisão do trabalho tinham que ser fundamentalmente diferentes em sociedades nas quais o valor-de-uso e as necessidades exerciam as funções reguladoras decisivas”.

12 Segundo Carcanholo (1993, p. 3), “todo valor é riqueza, mas nem toda riqueza é valor. A riqueza é uma categoria ontológica, está presente em todas as formas históricas. No capitalismo se transforma em valor e não valor”.

contratual se torna o único critério relevante do consumo capitalista, desconsiderando os “apetites necessariamente limitados dos seres humanos reais, [...] completando o circuito de reprodução ampliada do capital” (MÉSZÁROS 2002, p. 689).

Como anota categoricamente Méészáros, o grande segredo da dinâmica do capital foi a disjunção entre necessidade e produção de riqueza orientada para o valor de troca, desfavorecendo, para além de qualquer limite, as necessidades genuinamente humanas.

Esse traço marca o caráter historicamente excepcional do capitalismo, em que se estabelece a separação entre os meios de produção e o trabalho assalariado, a partir de dois aspectos fundamentais interligados, que, com base no autor, poderíamos assim elencar: (1) No curso de seu desenvolvimento histórico, o sistema capitalista de produção e distribuição teve que subjugar as várias determinações naturais espontâneas aos imperativos materiais do seu próprio funcionamento; e (2) O capitalismo funda-se na separação que está posta na relação entre trabalho assalariado e capital, negando o sentido ontológico do trabalho como interação eterna do homem com a natureza, conforme postulou Marx, em *O Capital*. Todavia, segundo Méészáros (2002), este sistema não pode controlar com sucesso seu sociometabolismo, a menos que torne permanentes todas aquelas separações artificiais que constituem os pressupostos necessários do seu próprio *modus operandi*, postulando-os como determinações que emanam da própria e inalterável natureza humana.

Desse ponto de vista, observa o autor que todas as contradições se agudizam no capitalismo avançado, ou seja, quanto mais desenvolvido o capitalismo, mais, pronunciada

a contradição entre trabalho produtivo e não produtivo, indicando a necessidade de intensificar também a taxa de exploração metropolitana nas circunstâncias da presente crise.

Essas contradições emergem, em primeira instância, do caráter explorador do trabalho no processo de produção, conjugada à necessidade, por parte do capital, de encontrar uma forma de controle adequada à sua perpetuação. Recorrendo a Marx, Mészáros expõe, em outras palavras, o fundamento dessas contradições, compreendendo o capital, por um lado, como um processo social de trabalho para a elaboração de um produto e, por outro, como um processo de valorização desse sistema.

Vale observar que, no modo de produção capitalista, o distanciamento entre o homem e seus meios de produção se constitui um pressuposto do modo operante do metabolismo do capital, o que é compreendido como um postulado emanado do processo de formação de valor. Mészáros, por sua vez, confere:

Sob o comando do capital, o sujeito que trabalha não mais pode considerar as condições de sua produção e reprodução como sua própria propriedade. Elas não mais são os pressupostos auto-evidentes e socialmente salvaguardados do seu ser, nem os pressupostos naturais do seu eu como constitutivos da “extensão externa de seu corpo”. Ao contrário, elas agora pertencem a um “ser estranho” reificado que confronta os produtores com suas próprias demandas e os subjugam aos imperativos materiais de sua própria constituição. Assim, a relação original entre o sujeito e o objeto da atividade produtiva é completamente subvertida, reduzindo o ser humano ao status desumanizado de uma mera “condição material de produção”. O “ter” domina o “ser” em

todas as esferas da vida (MÉSZÁROS, 2002, p. 611, grifos do autor).

Ainda em contraposição aos paradigmas dominantes, Mézszáros admite a possibilidade de reconstrução da unidade entre as condições orgânicas e inorgânicas da existência humana, cindida com a instauração da sociedade de classes. No entanto, esta unidade não mais se dará sob o peso da escassez, conforme se dava no comunismo primitivo, mas será produzida pelos homens de forma paradoxal e assistida. Acrescenta o autor que a interação criativa do homem com a natureza constitui-se um desafio de natureza essencialmente social, ao invés de tecnológica, como pode parecer de forma mais imediata, ou conforme propaga a retórica vigente. Essa interação, ademais, deve ser destinada não mais a uma minoria que ocupa o poder, muito menos ao atendimento da demanda alienante da mercadoria, colocando-se, ao contrário, em resposta às necessidades da humanidade.

O desenvolvimento do capital impôs à humanidade a produção da riqueza que tudo absorve, fazendo desaparecer, nesse movimento, o caráter real da riqueza, o qual é substituído por uma concepção reificada, sob o domínio de relações igualmente fetichizadas. A concepção de riqueza se baseia, aqui, portanto, na valorização material em que se define o conceito de propriedade, passando a ser identificada como uma mercadoria produzida exclusivamente para a troca. O trabalho humano torna-se mercadoria, consumida pelo capitalista com o objetivo de produção e acumulação de riquezas. Reitera Mézszáros (2002, p. 610) que a reprodução capitalista se fundamenta “[...] no ‘trabalho acumulado, objetivado, alienado’ assumindo a forma de ativos do capital legalmente protegido e de valor de troca sempre em expansão”.

Embora reconheça que as perspectivas da emancipação humana são inseparáveis do avanço do desenvolvimento das forças produtivas, adverte o autor que, em um estágio de produção generalizada da mercadoria, o fetichismo da quantificação domina completamente a dimensão qualitativa no processo de produção. Esse modo particular de reprodução é sobrecarregado por uma contradição de fundo, por um fim explosivo, que transforma as potencialidades das forças produtivas em realidades destrutivas, alocando uma porção cada vez maior da riqueza social para a produção do desperdício institucionalizado.

O processo de ampliação do capital, diante da concorrência intercapitalista crescentemente mais acirrada, provoca, por sua vez, uma queda da taxa de utilização decrescente dos fatores de produção, o que vem configurar-se como uma das leis tendenciais mais importantes e abrangentes do desenvolvimento capitalista.

Esta tendência, intimamente ligada aos imperativos da expansão do capital, cumpriu funções muito diferentes em fases distintas do desenvolvimento do capital. Assim, em seus primórdios, ainda prevalecia uma função de caráter civilizatório, uma vez que o capital, *pari passu* à busca de ampliação dos lucros, objetivava a dilatação da esfera do consumo. Em vista do referido fenômeno, o capitalismo suplantou, em escala incomparável, os sistemas que lhe antecederam, representando um fator significativo para a conquista real da vitória civilizadora da propriedade mobiliária, conforme, mais uma vez, pontuou Marx, nos *Grundrisse*, citado por Mészáros:

A despeito de todos os discursos ‘piedosos’, ele [o capital] busca meios para impulsionar [os trabalhadores] ao consumo procura dar aos seus produtos novos en-

cantos, inspirar novas necessidades pela propaganda constante etc. É exatamente este aspecto da relação de capital e trabalho que é um momento essencialmente civilizador, e no qual se apóiam tanto a justificativa histórica como o poder contemporâneo do capital” (MARX apud MÉSZÁROS, 2002, p. 676).

Em acordo com Marx, adverte, contudo, Mészáros, que tal potencialidade positiva do capital, ou seu poder civilizatório, não aponta a direção da transformação socialista, já que o capital, em sua linha de desenvolvimento, intensifica irremediavelmente seu poder de controle global, abortando qualquer perspectiva revolucionária e perseguindo, nesse propósito, as seguintes estratégias: (1) superar as limitações da demanda flutuante de mercado; (2) desembaraçar-se radicalmente dos constrangimentos estruturais do valor de uso como algo subordinado à necessidade humana e ao consumo real.

Desse modo, a produção de bens ligada à produção humana, historicamente primária, é fundamentalmente positiva, pois, mesmo nos limites do capitalismo, possibilitaria minimamente a realização da interação entre a dinâmica da produção e do consumo. Dito de outro modo, na economia de mercado o processo genuíno de troca de excedentes constitui-se em elemento primordial no que concerne à ampliação crescente de acumulação do capital mundial. No atual momento de crise estrutural, todavia, o capital procura romper com a tradicional flutuação da demanda, realizada pela aquisição de bens e serviços oriundos dos desejos dos consumidores, construídas pelo próprio capital, para atender a uma demanda potencial criada pelo Estado capitalista, essencialmente com base na indústria bélica, que garantiria, sem risco de oscilações entre oferta e procura, o processo de acumulação.

A aclamada identidade entre oferta e demanda, idealizada pela economia política burguesa, é, portanto, efetivamente, resolvida pelo complexo militar-industrial, que impõe suas necessidades à sociedade, deslocando (mas não eliminando) as contradições do capital desenvolvido, manifestadas pela superprodução (a oferta maior que a demanda). Assim, conforme Mészáros;

ambas, oferta e demanda, tornam-se cinicamente relativas de modo a possibilitar a legitimação da oferta real pela 'demanda' fictícia. O resultado é que a oferta em questão (não importa quão perdulária, perigosa, indesejável e destrutiva) é forçosamente imposta à sociedade por critérios legais inquestionáveis e se torna a suprema 'demanda da Nação' (2002, p. 693).

Amparado na crítica marxiana, Mészáros destaca a segunda grande função do capital, evidenciada com maior profundidade em tempos de crise, que seria a função destrutiva, a qual alcança seu ápice mediante a emergência do complexo militar-industrial. Para o autor, as manifestações destrutivas dessa lei tendencial, dificilmente visíveis na época de Marx, entram em cena com ênfase dramática no século XX, principalmente nas últimas quatro ou cinco décadas, em que o complexo industrial militar atua sistematicamente como agente todo-poderoso e efetivo do deslocamento das contradições internas do capital.

Na verdade, na dinâmica de sua autorreprodução ampliada, o capital vem reconfigurando suas relações de produção, promovendo o deslocamento de sua produção - antes orientada ao consumo real, destinada ao atendimento das necessidades humanas - à produção do desperdício. Para a condução desse artifício, o capital em crise incontrolável, decorrente das suas próprias contradições internas de su-

perprodução, limites de demanda e taxas decrescentes de lucratividade, busca deslocar essas contradições, alterando, sobremaneira, o ciclo da sua reprodução, agora perspectivado radicalmente pela produção genuinamente destinada para o consumo destrutivo. Nesses termos, o capital, segundo Mészáros, liberta-se da produção de bens voltados ao atendimento das necessidades humanas, considerado, na contemporaneidade, como entrave ou constrangimento intolerável ao desenvolvimento do capital. Noutras palavras, o capital desprende-se do constrangimento afeto à produção de bens construtivos, por assim dizer, filiados à plena realização do homem como ser social, deslocando-se peremptoriamente para a produção de bens destrutivos sob o acinte das necessidades de acumulação.

Avançando nessa mesma linha de argumentação, explica Mészáros que, em nome da reversão das taxas de lucros, em lei tendencialmente decrescente, o capital, como mencionado acima, livra-se do constrangimento afeto à produção para a satisfação das necessidades humanas e, racionalmente adota “a forma mais radical do desperdício - isto é, a destruição direta de vastas quantidades de riqueza acumulada e de recursos elaborados – como maneira dominante de se livrar do excesso de capital superproduzido” (MÉSZÁROS, 2002, p. 678-679).

Por essa lógica, podemos atestar que o avanço histórico, operado nos marcos do capitalismo, representa, a rigor, um retrocesso real, se considerado em relação ao seu impacto na dialética da necessidade e da produtividade. Isto porque, nessa evolução, o capital não remove apenas determinações orientadas para as necessidades, mas também se impossibilita de controlar as tendências destrutivas que

emergem de sua expansão quantitativa e ilimitada. Por conseguinte, devido ao próprio movimento do capital, não há qualquer possibilidade de o capitalista direcionar a produção de riqueza para o atendimento das verdadeiras e dignas necessidades humanas. Este é o seu limite estrutural.

A superação desse limite, ou, de outro modo, a superação da dominação do capital que limita a produção orientada para-a-necessidade e as ações de controle das tendências destrutivas, conforme abaliza Mészáros, só poderá efetivar-se quando a problemática da necessidade, qualidade e uso ocupar a centralidade na reorientação socialista da produção e distribuição, firmando essa relação como um critério aplicado em todos os aspectos de uma nova sociabilidade, articulando as exigências materiais elementares às dimensões da reprodução cultural.

Não é demasiado enfatizar que, sob a lógica do capital, as necessidades humanas são postas em último e inatingível plano, restando submersas no atoleiro das exigências do processo de reprodução e acumulação do capital.

Tão dura determinação leva o autor a assumir, sob a inspiração de Marx, seu inabalável posicionamento acerca da necessidade premente de superação do capital:

A produção ou é conscientemente controlada pelos produtores associados a serviço de suas necessidades, ou os controla impondo a eles seus próprios imperativos estruturais como premissas da prática social das quais não se pode escapar. Portanto, apenas a autorrealização por meio da riqueza da produção (e não pela produção da riqueza alienante e reificada), como a finalidade da atividade-vital dos indivíduos sociais, pode oferecer uma alternativa viável à cega espontaneidade autorreprodutiva do capital e suas consequências destrutivas.

Isto significa a produção e a realização de todas as potencialidades criativas humanas, assim como a reprodução continuada das condições intelectuais e materiais de intercâmbio social” (MÉSZÁROS, 2002, p. 613).

É interessante observar, de todo modo, que, frente à feição destrutiva do capital, em combinação com a possibilidade da produção efetiva da abundância, Mészáros sustenta que “a antiga formulação socialista da superação da escassez por meio da produção de uma antes inimaginável abundância necessita também de reexame radical à luz dos mesmos desdobramentos” (MÉSZÁROS, 2002, p. 675).

Certamente, as forças produtivas já avançaram significativamente, possibilitando tornar o ser humano, objetivo maior da produção, mas, para rever o sentido da riqueza e do valor, é preciso redefinir radicalmente o sentido capitalista de propriedade.

Nesse contexto, desponta como tarefa inadiável da humanidade, reposicionar o ser humano como a finalidade da produção, para o que, faz-se imprescindível que a riqueza da produção seja articulada às necessidades dos produtores livremente associados.

Trata-se de uma tarefa, sem dúvidas, enormemente desafiadora. Como destaca Mészáros, os seres humanos são peças e engrenagens do mecanismo geral do sistema produtivo capitalista. Desta maneira, as qualidades humanas e os instrumentos (máquinas) submetem-se aos mesmos critérios de avaliação para o processo de eficácia na produção. Com o propósito de alcançar maior lucratividade, registra-se, como *modus operandi* do sistema do capital, a opção pelos procedimentos mecânicos, considerados os mais facilmente administráveis.

Igualmente, a tarefa da reprodução social e do intercâmbio metabólico com a natureza é definida de modo fetichizado como a reprodução das condições objetivas/alienadas de produção, das quais o ser humano que sente e padece nada mais é senão uma parte estritamente subordinada, enquanto um 'fator material de produção' (MÉSZÁROS, 2002, p. 611-612).

Explicita Mézszáros, (2002, p. 679), ainda mais, que, do ponto de vista perverso de realização capitalista, consumo e destruição vêm a ser equivalentes funcionais, avigorando que “a centralidade de um ou outro polo, consumo normal - consumo de valores de uso ou consumo por destruição vai depender da maior adequação aos requisitos globais de autorreprodução do capital sob circunstâncias variáveis”.

Em suma, para Mézszáros (2002), ocorre, na contemporaneidade, uma combinação de consumo e destruição de riquezas, com uma tendência crescente a favor do pseudo-consumo destrutivo, resultando em piores circunstâncias no curso dos seus desdobramentos capitalistas, principalmente nos países da periferia pobre do capital

Para explicar as determinações materiais da opção do capital pelo deslocamento radical da produção, em direção à destrutividade, Mézszáros recorre às formulações de Rosa Luxemburgo, quando, em 1913, esta constatou as grandes vantagens da produção militarista para a acumulação e a expansão capitalistas:

Na forma de contratos governamentais para suprimentos militares, o poder de compra disperso dos consumidores é concentrado em grandes quantidades e, livre das *extravagâncias e flutuações subjetivas do*

consumo pessoal, ele adquire quase *regularidade automática da produção e crescimento rítmico*. O próprio capital controla este movimento rítmico e automático da produção militar por meio do legislativo e da imprensa, cuja função é moldar assim a chamada “opinião pública”. É por isso que, de início, esta área particular da acumulação capitalista parece capaz de *expansão infinita*. Todos os outros esforços para expandir o mercado e estabelecer as bases operacionais do capital dependem largamente de fatores históricos, sociais e políticos, que estão além do controle do capital, ao passo que a produção do militarismo representa um campo cuja *expansão progressiva e regular* parece primariamente determinada pelo *próprio capital* (LUXEMBURGO, apud Mészáros, 2002, p. 679, grifos do autor).

Nessa direção, o autor húngaro adverte que, desde o tempo de Rosa Luxemburgo, se vêm testemunhando o surgimento e a consolidação do complexo militar, sob o esteio do Estado. Tal fenômeno ilustra, de forma cabal, que o capitalista, por princípio, opta comodamente por sua linha de menor resistência, “uma forma consideravelmente mais avançada - isto é, economicamente mais flexível e dinâmica, assim como ideologicamente menos transparente e, por isso, politicamente menos vulnerável” (MÉSZÁROS, 2002, p. 679). Norteador por esta linha de menor resistência, o capital vem ampliando o processo de exploração neocolonial - resultante da extração da mais-valia absoluta, fortalecendo, nesses termos, o “capital metropolitano e seu apetite insaciável por superlucros facilmente repatriáveis” (MÉSZÁROS, 2002, p. 683), acionando o seu poderoso regulador socioeconômico.

No processo de concretização da linha comum de menor resistência de produção capitalista, o Estado atua como

cúmplice e administrador das crises, implementando inúmeras ações voltadas para a reversão das taxas decrescentes de lucro. Nessa perspectiva, segundo Mészáros, as políticas econômicas dos países pobres serão atreladas aos interesses do grande capital sob pena de esses países sofrerem embargos econômicos e de governabilidade.

Como desdobramento da ação dominante do capital nos países periféricos, estes, no processo de desenvolvimento das forças produtivas, são basicamente ignorados, uma vez que o grande capital julga não haver necessidade de ampliar a periferia da circulação. Cabe aos países pobres, do chamado terceiro mundo, utilizar-se da tecnologia capitalista, mediante mais altas taxas de exploração, práticas estas inconcebíveis nos países sede. Assim, nos países pobres, combinam-se altos níveis de produtividade às piores taxas de mais-valia absoluta, “possibilitando inimagináveis superlucros associados e a rápida amortização do investimento do capital” (MÉSZÁROS, 2002, nota 14, p. 684).

Para Mészáros, a legitimação da produção militarista traduz uma estratégia, em tudo eficaz, de retardar a maturação das contradições internas das relações de produção (produção e distribuição), ampliando, desse modo, a margem de manobra do capital, que deve continuar garantindo a acumulação por meio da intensificação dos níveis de exploração da mais-valia absoluta e relativa, tendo o consumo garantido pelo Estado-comprador, ponto este digno de cuidadosa atenção, mormente diante da inegável popularidade que alcançou a retórica que apela à possibilidade de disputa do Estado, pelos setores sociais progressistas, por meio de participação e da gestão democrática.

Outro aspecto apontado como determinante na linha do menor esforço do capital mediante o complexo militar-industrial é a nulificação das condições objetivas da economia civil, que, saturada em sua estrutura global voltada ao atendimento do consumidor individual, tem as suas operações lucrativas redefinidas pelo Estado, o qual, é preciso repisar, passa a ser seu principal comprador e, paradoxalmente, o principal investidor junto aos negócios do capital.

Para assegurar a máxima expansão possível e a correspondente lucratividade, o capital abre novas possibilidades de produção, agora destrutiva, tomando, como base, a manutenção de uma taxa de utilização decrescente e mínima, princípio este orientador da continuidade da reprodução ampliada. Nessa direção, atesta Mézáros (2002, p. 684) que, do ponto de vista do capital,

quanto mais o modo estabelecido de produção e consumo possa se aproximar da *taxa zero de uso*, tendo removido [...] nas palavras de Rosa Luxemburgo, ‘as extravagâncias e flutuações subjetivas’ – do consumo real, maior o alcance automaticamente conferido por esta aproximação à produção contínua e à expansão ilimitada.

Na relação harmoniosa de interesses entre o capital produtivo destrutivo e o Estado capitalista, o envolvimento direto do Estado e de seus diversos órgãos como orientadores da tendência da taxa zero de uso favorece o crescente domínio dos tipos de empreendimentos econômicos “que possam corresponder às exigências necessárias do processo produtivo em questão com o maior dinamismo e a maior eficácia” (MÉSZÁROS, 2002, p. 685).

Constata o autor que, com efeito, o verdadeiro fundamento da expansão capitalista deveu-se ao dinamismo do complexo militar-industrial, ressaltando, ademais, que o pensamento econômico liberal, reconfigurado, nos moldes do keynesianismo, por ele, referido como neokeynesianismo, apenas ajudou a intensificar o complexo militar-industrial, colocando em funcionamento estratégias complementares e compensatórias na condução da ordem do capital. Nesse sentido, as consequências da imposição da indústria militar redundam na restrição da ampliação dos contornos de circulação que se constitui em tendência inexorável do desenvolvimento capitalista, infligindo,

[...] ao contrário, a *restrição artificial* do círculo de consumo e a *exclusão* dele das massas ‘desprivilegiadas’ (isto é, a esmagadora maioria da humanidade), tanto nos países avançados como no ‘Terceiro Mundo’, graças às perversas possibilidades produtivas abertas ao sistema capitalista pela taxa de utilização decrescente (MÉSZÁROS, 2002, p. 685, grifos do autor).

Não resta dúvida de que o capitalismo soube intensificar as inovações relacionadas ao complexo militar-industrial, as quais, conforme Mézszáros, fizeram-se acompanhar da obliteração, ou seja, da destruição e supressão efetiva da distinção literalmente vital entre consumo e distribuição. Em verdade, por essa via, o capital enfrenta duas restrições fundamentais: 1) opera um processo de desperdício ilimitado por meio da produção militar, que, não obstante devore os limitados recursos naturais, materiais e humanos, apresenta-se como dever patriótico de legitimidade absolutamente inquestionável; 2) reconfigura a constituição do próprio consumidor, removendo com sucesso as restrições tradicionais

do círculo de consumo real definido pelas limitações naturais, socioeconômicas e até culturais de seus apetites individuais.

Efetivamente, o complexo militar-industrial materializa, *tout court*, a produção do desperdício.

Assim, Mészáros (2002, p. 688) declara categoricamente:

Nesse aspecto, ele [o complexo militar-industrial] corta o nó górdio altamente intricado do capitalismo “avançado” ao reestruturar o conjunto da produção e do consumo de maneira a remover, para todos os efeitos e propósitos, a necessidade do consumo real. Em outras palavras, aloca uma parte maciça e sempre crescente de recursos materiais e humanos da sociedade a uma forma de produção parasitária e que se *autoconsome*, tão radicalmente divorciada e, na verdade, oposta à real necessidade humana e seu consumo correspondente que pode dividir com sua própria *racionalidade* e finalidade última até mesmo a total destruição da humanidade” (Grifos do autor).

Convém assinalar que, nessa tresloucada dinâmica, não obstante promova o desperdício ultra-bilionário de recursos naturais e materiais de toda ordem, além de dizimar um contingente insuportável de vidas humanas, a produção militar consegue legitimar-se sob o paradigma do patriotismo. Em outras palavras, a guerra capitalista, ainda que se configure como um fenômeno que supera, a rigor, o limite do absurdo, é, em larga medida, naturalizada em nome de uma injunção nacionalista, um dever patriótico inquestionável.

Por esse mecanismo, deliberadamente engendrado como parte integrante de seu metabolismo, o capital promove literalmente a passagem da produção orientada-para-o-consumo ao consumo pela destruição, fenômeno este que

atinge não só os produtos perecíveis da natureza, espraian-
do-se por todas as áreas da produção da riqueza da humani-
dade. Por essa via, ainda mais, aperfeiçoam-se

[...] os meios pelos quais o capital pode agora lidar com as flutuações e contradições estruturais, mas também dá um “salto quantitativo” no sentido de que o alcance e o tamanho absoluto de suas operáveis rentáveis se tornam maiores em relação aos estágios anteriores dos desdobramentos capitalistas. Este salto quantitativo cria canais até então inimagináveis, na medida que atenua qualitativamente a relação de forças a favor do capital por um período diretamente proporcional ao porte dos canais produtivos (inimagináveis) recém-criados (MÉSZÁROS, 2002, p. 690-691).

Frente a esse complexo de fatores, convém recorrer-
mos, nesse momento, a um ensaio publicado por Mézáros,
pela primeira vez, em Londres, no ano de 1985¹³, intitulado A
Crise Atual, em que analisa de modo mais particular, os limi-
tes estruturais do sistema do capital, sumariada aqui em três
acertadas formulações:

- A crise atual decorre, irremediavelmente, do imperia-
lismo extremamente endividado, comandado pelos Estados
Unidos da América, batizado, pelo autor, como imperialis-
mo de cartão de crédito, por meio de práticas financeiras “à
primeira vista bastante vulneráveis, embora, até o presente
momento, implantadas com sucesso e sem muita oposição”
(MÉSZÁROS, 1989, p. 170).

- As intervenções do Estado a serviço da expansão do
capital geram distorções, de consequências devastadoras
para os numerosos setores e ramos da indústria, para além

13 No Brasil, este artigo foi originalmente publicado em 1989, na Revista Ensaio.

daqueles diretamente envolvidos na execução dos contratos militares, transmitindo a falsa ideia da integração sustentável entre as economias capitalistas, quando, na verdade, a globalização emana da própria lógica da integração monopolística do capital, sob o domínio dos Estados Unidos¹⁴.

- Referida crise guarda um caráter essencialmente distinto das crises cíclicas tradicionais, configurando-se, fundamentalmente, em uma crise estrutural do capital, denunciada nas estratégias de sobrevivência do capitalismo, consumadas numa produção altamente destrutiva, associada ao desemprego em massa e à precarização do trabalho em geral, ao desperdício ilimitado dos recursos naturais e humanos, concomitante a um severo processo de destruição ambiental, com consequências dramáticas para o indivíduo e o gênero humano.

Mészáros deixa, assim, suficientemente claro que este *state of affairs* está associado ao Estado americano que investe pesadamente na indústria militar, mediante financiamento de uma tecnologia de ponta. Conforme alerta o autor, tal processo promove, ao invés da tão propagada bonança comercial pela via do avanço tecnológico, uma significativa deteriorização da competitividade, decorrente da distorção da estrutura de custos, uma vez que estes passam a ser subsidiados pelo Estado, provocando, desse modo, uma disparidade entre os gastos militares, tanto na Europa como nos Estados Unidos, em relação aos gastos da economia civil.

¹⁴ É interessante, a esse respeito, conferir, ainda, o estudo de Dantas (2007), o qual disponibiliza um rico acervo de dados referentes à gastança histórica dos Estados Unidos com a produção bélica, em conjunção com outras medidas correlatas operadas pelo capital no quadro de sua crise global.

Na interpretação do autor, o capitalismo ora em curso é, por conseguinte, ditado por um complexo militar-industrial, financiado diretamente pelo Estado americano, sujeitando a este, em expressiva medida, a produção científica e tecnológica¹⁵, o que, por seu turno, inviabiliza a concorrência por parte da economia civil, além de intensificar os níveis de dependência e subordinação dos demais países do globo aos EUA. Ainda mais, impõe regras a toda a sociedade denominada de globalizada, sob a coordenação de organismos internacionais, tais como o Fundo Monetário Internacional, o Banco Mundial e outros agentes multilaterais.

Lembra Mészáros, nesse sentido, que, devido à lei do desenvolvimento desigual aliado a condições extras imponderáveis, a consolidação do complexo militar-industrial nos países ao redor do mundo não se deu de forma uniforme. Recupera, ainda, que, no pós-guerra, países considerados estratégicos e de economias especiais foram aos poucos fazendo jus a concessões do imperialismo para montar seus próprios parques industriais militares, permitindo-se a estes, participar da industriabilidade eletrônica, química e metalúrgica, desde que se submetessem às normas regulativas traçadas pelos organismos internacionais e, vale destacar, sob o veto dos armamentos nucleares.

Em síntese, a tese de Mészáros assevera que o sistema sociometabólico do capital tornou-se todo-poderoso e abrangente, chegando ao seu limite incontrolável. Para su-

¹⁵ De acordo com Mészáros (2002, p. 694), nesse processo, “a ciência é [...] desviada de seus objetivos positivos, e a ela é designado o papel de ajudar a multiplicar as forças e modalidades da destruição, tanto diretamente, fazendo parte da folha de pagamento do complexo militar-industrial ubíqua e catastroficamente perdulário, como indiretamente, a serviço da ‘obsolescência planejada’ e de outras engenhosas práticas manipuladoras, divisadas para manter os lobos da superprodução longe da porta da indústria do consumo”.

perá-lo, será preciso a eliminação do conjunto dos elementos que o compõem. Todavia, segundo Mészáros, todas as tentativas de superação desse sistema se deram no atual escopo do capital, caindo, infalivelmente, sob a guarda da doutrina do imperialismo hegemônico global em sua versão desterritorializada, preponderantemente controlado pelos Estados Unidos, que vem subjugando globalmente as capacidades e potencialidade do trabalho à necessidade sistêmica do capital¹⁶.

Encaminhando-nos para a finalização do presente ensaio, reunimos, com base nas categorias problematizadas por Mészáros, um apanhado de dez inovações no que concerne ao gerenciamento, por parte do capital, das determinações objetivas do desenvolvimento socioeconômico postas pela supremacia do complexo militar-industrial, as quais estariam profundamente imbricadas à manutenção das condições imprescindíveis da acumulação capitalista no atual momento de crise estrutural do sistema.

A primeira dessas inovações diz respeito ao papel do Estado Capitalista, que passa a exercer - de conformidade com a identidade intrínseca à sua natureza de escritório da burguesia, conforme anunciara Marx - atividades do fraudador, do pagador, do auditor, do legislador e do juiz, conferindo decisivamente a legitimação ideológico-política do capital e garantindo sua autorreprodução ampliada.

Em segundo lugar, comparece a vigência dos contratos lucrativos firmados em torno da defesa, os quais, subestima-

16 Por esse prisma, não teriam escapado desse complexo de tentativas históricas, quer, a social democracia, quer, as experiências conjugadas à instauração dos, assim denominados pelo autor, Estados pós-capitalistas.

dos em seus gastos, podem ser ocultados ao exame público pelo sigilo imposto em nome dos interesses de segurança nacional, protegendo, desse modo, as práticas fraudulentas do complexo militar-industrial.

Em conformidade com a lei tendencial da taxa de utilização decrescente, capaz de se aproximar, teoricamente, ao índice zero, como afere Mészáros, imbrica-se, nesse processo, como terceira inovação, a produção de meios de destruição à produção, o que vem ainda mais retoricamente associado à pretensa ampliação do emprego.

Diante de um Estado capaz de assegurar, *a priori* e com abundância inexaurível, seus propósitos econômicos, o capital crava, como quarta inovação, a autonomização da produção com relação aos consumidores individuais, passando, em outras palavras, a independe em larga escala dos constrangimentos inoportunos associados aos indivíduos consumidores e aos seus “apetites” econômica e culturalmente limitados.

Uma quinta inovação recai sobre a legitimação desse estado de coisas por parte dos interesses privados dominantes, fenômeno este acoplado à manipulação da opinião pública operada pelo capital por meio do Estado, procedendo-se também o controle combinado dos meios de comunicação de massa.

A sexta inovação do capitalismo avançado, via supremacia do complexo militar, é revelada na generalização de práticas históricas anteriores, pontualmente efetivadas, em cuja direção, a destruição das unidades tradicionais de produção implicadas no processo de super-produção é transformada em modelo de normalidade da prática cotidiana de todo o sistema.

Como sétima inovação, temos que tal modelo de normalidade permite deslocar a contradição fundamental do sistema capitalista avançado: a superprodução, mediante a identidade entre oferta (letal, pernicioso, perdulária, perigosa, indesejável, destrutiva) e demanda (da Nação) promovida na estrutura manipuladora do complexo militar-industrial, instituído por decreto, agindo em uníssono com o Estado (servil) capitalista, via orçamentos militares à prova da inflação e à custa de todos os serviços sociais e necessidades humanas reais.

Constitui-se a oitava inovação do sistema no quadro de sua crise estrutural, a linha de menor resistência do capital, pela qual o conjunto das atividades produtivas deixa significativamente de englobar a totalidade da humanidade, em escala de produtividade genuína do crescimento as forças produtivas. Porém, ao contrário, restringe, em larga medida, a industriiosidade geral, promovendo ao fim e ao caso o desemprego estrutural.

Na perspectiva da reversão das taxas de lucros decrescentes, pela manutenção das taxas mínimas de utilização dos produtos, a inovação de número nove chama à cena a contribuição da ciência, que, nesse escopo, é premida a contrariar as potencialidades inerentes ao desenvolvimento científico, quanto ao favorecimento da expansão do valor de uso e da interação dialética da progressiva expansão desse valor como desdobramento das necessidades humanas.

Por fim, a décima inovação interposta pelo capital no quadro da ascensão do complexo da produção destrutiva e bélica traduz a conjugação de todas as supracitadas inovações, todas, sem exceção, alienantes e perversas, pois, em

atendimento às exigências de autorrealização do capital, não permitem (nem poderiam!) a criação, no processo universal das relações de produção e consumo, a realização de ricas individualidades, não só impedindo, sobremaneira, o pleno desenvolvimento das potencialidades humanas, como obstando, com brutal insensibilidade, a satisfação das mais elementares necessidades da maioria da humanidade.

Tal complexo de adversidades não impede Mézáros, contudo, de advogar a favor da possibilidade de superação do capitalismo, desmistificando a retórica de seus defensores que dizem serem eternas as práticas produtivas do capital e afirmando o capitalismo - que, ademais, conta apenas alguns poucos séculos de história - como o destino final da humanidade.

Sobre esse axioma, Mézáros não hesita em postular, como alternativa a esse quadro de desumanização crescente, uma reorientação socialista, aprofundando este projeto, não como uma utopia, mas como a única alternativa viável à superação das contradições do capitalismo. Aliás, utópicas seriam, para o autor, aquelas soluções historicamente testadas, que pretendem revolver as contradições do sistema por dentro da ordem do capital e, deixando intactos os fundamentos da desigualdade estrutural, arriscam estratégias que supõem tornar o sistema mais humano, democrático e cidadão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARCANHOLO, Reinaldo A. **A dialética da mercadoria**: Guia de Leitura *O Capital*: Ciclos, Circulação e Rotação. Roteiro de Estudo. Cadernos ANGE. Textos Didáticos. Nº 4. UFES/ Fundação Ceciliano Abel de Almeida. Espírito Santo, 1993.

DANTAS, Gilson. O setor bélico: por que ele se instalou no coração da economia estadunidense? In: **Revista Outubro**. N. 14. São Paulo: Instituto de Estudos Socialitas, 2007.

MARX, Karl. **O Capital**. Livro 1, volume I, 7ª edição. São Paulo: DIFEL, 1982.

MÉSZÁROS, István. **Para além do capital**. Tradução Paulo César Castanheira e Sérgio Lessa. São Paulo: Editora Unicamp e Boitempo Editorial. 2002.

_____. A crise atual. In: **Revista Ensaio**. N. 17/18. São Paulo: Editora Ensaio, 1989.

PANIAGO, Cristina. **A incontrolabilidade ontológica do capital**: um estudo sobre *Beyond Capital*, de I. Mészáros. Tese. RJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

O TRABALHO COMO FUNDAMENTO ONTO- HISTÓRICO DO SER SOCIAL: LINEAMENTOS TEÓRICOS DE MARX A LEONTIEV

Ruth Maria de Paula Gonçalves

Betânia Moraes

Suzana Jimenez

INTRODUÇÃO

É interessante observar, em primeiro plano, que a questão a respeito da natureza e do alcance da determinação biológica e social no homem, tão cara e, ao mesmo tempo, tão desafiadora à ciência psicológica, é magistralmente apreendida e desvelada por Marx. Partindo desse pressuposto, asseguramos a centralidade ontológica do trabalho na constituição do ser social, com todos os desdobramentos que tal pressuposto acarreta no plano das relações entre ser e consciência, indivíduo e gênero, em última análise, permitindo-nos apontar o homem como sujeito da história, em sua gênese, evolução e devir. Sobre essa base, tentamos situar em que medida o trabalho, em sua dimensão ontológica, orienta a concepção de homem assumida por Leontiev. Nesse sentido, vale destacar, buscamos aferir, ao mesmo tempo, o lugar da psicologia histórico-cultural, devidamente representada por Leontiev, na arena das diferentes e divergentes correntes teóricas que disputam o veredicto final acerca do crucial dilema acima referido.

Para o desenvolvimento do estudo em foco, reafirmamos o tratamento ontológico conferido por Marx ao comple-

xo do trabalho, no conjunto de sua obra, particularizando A Ideologia Alemã e o Capítulo V do Volume I de O Capital. Em Leontiev, a partir do extrato O Homem e a Cultura, o qual integra o conjunto de textos que compõem uma das principais obras deste autor, O Desenvolvimento do Psiquismo, traçamos um esboço sobre a preparação biológica, a passagem ao homem e a viragem, em outras palavras, sobre o processo de inversão da regência das leis biológicas para as leis sócio-históricas na consecução da processualidade humana. Fazendo, por fim, uma breve, porém necessária discussão sobre a divisão social do trabalho e suas consequências para a desumanização do próprio homem, asseveramos que a forma e o caráter próprio da sociabilidade e da individualidade têm por determinação o caráter particular, a forma e o conteúdo da atividade dos indivíduos na produção de sua vida, norteados, nesses termos fundamentais, a produção de Marx, como de Leontiev.

O TRABALHO COMO FUNDAMENTO ONTOLÓGICO DO SER SOCIAL¹⁷

Marx reafirma em O Capital que, por meio do trabalho, a espécie humana, pela determinação própria de sua atividade vital, consciente e ativa, se liberta dos estreitos limites da reprodução cega das formas biológicas, constituindo-se, por isso, numa nova forma de ser, numa nova gradação ontológica - o ser social:

¹⁷ É importante registrar, ainda que na forma de um breve anúncio, que coube a Lukács empreender a recuperação do legado marxiano na forma de uma Ontologia do Ser Social, assepsando-o, por essa via, do vulgarismo determinista e logicista que se imputou historicamente ao pensamento de Marx.

Pressupomos o trabalho numa forma em que pertence exclusivamente ao homem. Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e a abelha envergonha mais de um arquiteto humano com a construção dos favos de suas colméias. Mas o que distingue, de antemão, o pior arquiteto da melhor abelha é que **ele construiu o favo em sua cabeça**, antes de construí-lo em cera. **No fim do processo de trabalho obtém-se um resultado que já no início deste existiu na imaginação do trabalhador, e, portanto, idealmente.** Ele não apenas efetua uma transformação da forma da matéria natural; **realiza, ao mesmo tempo, na matéria natural seu objetivo**, que ele sabe que determina, como lei, a espécie e o modo de sua atividade e ao qual tende subordinar sua vontade. E essa subordinação não é um ato isolado. **Além do esforço dos órgãos que trabalham, é exigida a vontade orientada a um fim**, que se manifesta como atenção durante todo o tempo de trabalho, e isso tanto mais quanto menos esse trabalho, pelo próprio conteúdo e pela espécie e modo de sua execução, atrai o trabalhador, portanto, quanto menos ele o aproveita, como jogo de suas próprias forças físicas e espirituais (MARX, 1985, p. 149-150, grifos nossos).

Diferentemente da atividade da aranha e da abelha - que se encontra sob o jugo da determinação da reprodução cega de sua especificidade biológica e com a qual cada espécie animal conflui imediatamente - o tecelão e o arquiteto realizam suas atividades mediadas pela consciência, como claramente expressa a citação anterior. Ainda mais, se, por um lado, “O animal é imediatamente um com a sua atividade vital. Não se distingue dela. É ela” (MARX, 2004, p. 84), a atividade do homem, por outro, coloca-se, para ele próprio, como um objeto para a sua determinação consciente.

Defrontando-se, pois, com a tradição secular que advoga ser a razão/consciência o elemento fundante da distin-

ção entre os homens e os animais, Marx assume a atividade vital como o elemento, por excelência, que alça o homem a outro patamar ontológico: “Da maneira como os indivíduos manifestam sua vida, assim são eles. O que eles são coincide, portanto, com sua produção, tanto com o que produzem como com o modo como produzem.” (MARX, 2005, p. 44-45).

Essa determinidade constitutiva do trabalho, qual seja, sua condição de atividade vital que se realiza por meio da projeção consciente do fim de sua ação e da reflexão sobre meios e resultados, rompe os estritos limites da determinação natural/orgânica e projeta o homem como ser ativo frente a sua existência. Por meio do trabalho, este “/.../ não apenas efetua uma transformação da forma da matéria natural; **realiza, ao mesmo tempo, na matéria natural seu objetivo**, que ele sabe que determina, como lei, a espécie e o modo de sua atividade e ao qual tende a subordinar sua vontade” (MARX, 1985, p. 149-150, grifos nossos).

Apesar de ter que subordinar sua vontade à causalidade da matéria natural, o homem há que fazer desse desígnio o momento da reflexão sobre os meios adequados para realizar, na matéria natural, seu objetivo previamente idealizado na consciência, o que exige dele certo grau de autocontrole e disciplina. Tendo em vista o fim a ser realizado, intervém ativamente transformando as determinações naturais à sua volta, criando o mundo no qual efetivamente vive. Noutras palavras, embora o ato de trabalhar seja portador de uma coação imanente à atividade por ser dirigido pelas propriedades reais do material a ser transformado, apropriar-se de suas legalidades e moldá-las conforme o fim pré-estabelecido, reconfigurando a matéria, embora dirigido pela própria matéria, constitui-se a base da afirmação do homem como

indivíduo ativo. Reside aqui, como já explicitara Marx nos Manuscritos Econômico-Filosóficos, o fundamento da liberdade humana: a atividade vital consciente, o trabalho como atividade livre, liberdade do ser, ativo e consciente, para com sua própria existência.

É preciso se ter claro, contudo, que a coação imanente à atividade que se expressa no indivíduo sob a forma de autocontrole e disciplina é distinta das formas de coação contingentes e historicamente instituídas, presentes nos modos de produção escravista, servil e assalariada. O trabalho é, portanto, conforme explicita Marx [“Pressupomos o trabalho numa forma que pertence exclusivamente ao homem” (MARX, 1985, p. 149-150)], a categoria fundamental de distinção entre os homens e os animais, o complexo categorial ontológico determinante do caráter próprio da humanidade.

Na análise sobre o duplo caráter do trabalho representado nas mercadorias, nosso filósofo alemão afirma o trabalho concreto útil, criador de valor de uso, em distinção à forma que o trabalho assume numa sociedade de produtores de mercadorias - trabalho humano abstrato que gera o valor da mercadoria, como eterna necessidade da vida humana:

Como criadores de valores de uso, como trabalho útil, é o trabalho, por isso, uma condição de existência do homem, independente de todas as formas de sociedade, eterna necessidade natural de mediação do metabolismo entre homem e natureza e, portanto, da vida humana (MARX, 1985, p. 50).

Ao final da descrição sobre o processo de trabalho - e antes de adentrar na análise sobre o processo de valorização - Marx, mais uma vez, sublinha o caráter ontológico do

trabalho enquanto condição natural eterna da vida humana comum a todas as suas formas sociais:

O processo de trabalho, como o apresentamos em seus elementos simples e abstratos, é atividade orientada a um fim para produzir valores de uso, apropriação do natural para satisfazer a necessidades humanas, **condição universal do metabolismo entre o homem e a Natureza, condição natural eterna da vida humana e, portanto, independente de qualquer forma dessa vida, sendo antes igualmente comum a todas as suas formas sociais** (MARX, 1985, p. 153, grifos nossos).

A atividade produtiva humana, conforme a análise marxiana, é, ao mesmo tempo, produção do objeto de sua necessidade e produção de si enquanto indivíduos sociais e singulares: o homem, no ato de produzir e reproduzir os objetos de sua necessidade produz a si mesmo, genérica e individualmente. Ao se apropriar ativamente do mundo natural para produzir sua vida, o homem torna apropriada a natureza para si, noutras palavras, por meio de sua atividade, reelabora a própria matéria natural, atribuindo-lhe um novo caráter, fazendo desta, objetividade social. Nesse processo, o homem realiza suas potências mediante exteriorização de suas forças essenciais - realiza-se, portanto, pelo trabalho a humanização do mundo e dos indivíduos.

Deve-se lembrar que os homens transformam a natureza exterior primeiramente por uma imposição de suas necessidades vitais e de acordo com seus atributos naturais. O novo objeto, resultado de seu trabalho, cria novas necessidades e novas possibilidades: “A natureza dessas necessidades, se elas se originam do estômago ou da fantasia, não altera nada na coisa” (MARX, 1985, p. 45). Mediante esse processo,

os homens passam a se pôr em relação com objetividades recriadas por eles próprios, humanizadas, conseqüentemente, seus atributos e carecimentos humanos se transformam se ampliam, se complexificam, humanizando-se também.

Com efeito, dos chamados escritos de juventude à sua obra última, a análise marxiana capta a essência dos indivíduos em sua objetividade dinâmica, como um movimento autoconstitutivo, que tem por núcleo a interação autopropulsora entre atividade e carecimento, na qual, cada elemento é transformado pela mediação do outro - um movimento que se dá sempre sobre um novo patamar, a partir do desenvolvimento alcançado nos estádios anteriores. Esse é o fundamento da processualidade autoprodutiva do mundo dos homens - da produção material, assim como da forma de existência social e individual que a ela se vincula - sendo, portanto, potencialmente ilimitado em seu devir, posto que não está preso à reprodução passiva, cega, das formas naturais. Marx apreende, assim, a centralidade do trabalho no mundo dos homens evidenciando-o, por sua processualidade essencial, como motor onto-histórico da produção e reprodução das condições objetivas de existência dos indivíduos e da formação e transformação da individualidade humana.

Em “A Ideologia Alemã”, nosso filósofo, em co-autoria com Engels, ao fazer a crítica ao conjunto da crítica filosófica alemã - essa, vale lembrar, fundamentada na consciência como determinante da história humana - esclarece que a forma pela qual os homens produzem seus meios de vida não diz apenas sobre a reprodução da existência física dos indivíduos, outrossim, a sua atividade manifesta um modo de vida determinado. Desta forma, reafirma o caráter materialista de sua ontologia e revela como princípio fundamental

para a inteligibilidade do mundo dos homens, que o indivíduo depende das condições materiais de produção da sua vida:

A forma pela qual os homens produzem seus meios de vida depende sobretudo da natureza dos meios de vida já encontrados e que eles precisam produzir. Não se deve, porém, considerar tal modo de produção de um único ponto de vista, ou seja, a reprodução da existência física dos indivíduos. Trata-se muito mais de uma forma determinada de atividade dos indivíduos, de uma forma determinada de manifestar sua vida, um *modo de vida* determinado. **Da maneira como os indivíduos manifestam sua vida, assim são eles. O que eles são coincide, portanto, com sua produção, tanto com o que produzem como com o modo como produzem. O que os indivíduos são, por conseguinte, depende das condições materiais de sua produção** (MARX, 2005, p. 44-45, grifos nossos).

Na análise sobre o processo de trabalho, Marx, ao referir-se aos elementos simples do processo de trabalho - a atividade orientada a um fim, seu objeto e seus meios - recoloca a importância das ferramentas, ou seja, dos meios de trabalho, para a compreensão das formações econômicas e, por consequência, da individualidade que se produz nas sociabilidades a elas correspondentes.

A mesma importância que a estrutura de ossos fósseis tem para o conhecimento da organização de espécies de animais desaparecidas, os restos dos meios de trabalho têm para a apreciação de formações sócio-econômicas desaparecidas. **Não é o que se faz, mas como, com que meios de trabalho se faz, é o que distingue as épocas econômicas.** Os meios de trabalho não são só medidores do grau de desenvolvimento da força de trabalho humana, mas também indicadores das condições sociais nas quais se trabalha. **Entre os meios de trabalho mes-**

mos, os meios mecânicos de trabalho, cujo conjunto pode se chamar de sistema ósseo e muscular da produção, oferecem marcas características muito mais decisivas de uma época social de produção do que aqueles meios de trabalho que apenas servem de recipientes do objeto de trabalho e cujo conjunto pode-se designar, generalizado, de sistema vascular da produção, como, por exemplo, tubos, barris, cestas, cântaros etc. Eles só começam a desempenhar papel significativo na fabricação química (MARX, 1985, p. 151, grifos nossos).

Os meios de trabalho, ao indicar o grau de desenvolvimento das forças produtivas, as condições sociais nas quais se trabalha, indicam o grau de desenvolvimento das capacidades humanas. Em outras palavras, são indicadores do patamar de humanização em que os indivíduos encontram-se inseridos.

Por esse prisma, Marx não pode escusar-se de explicitar que na sociabilidade capitalista o modo de produzir a vida alicerçada na relação antagônica entre capital e trabalho, entre proprietários dos meios de produção e proprietários da força de trabalho, indica uma dada forma de existência dos homens, genérico-individual, no curso do processo histórico de autoconstituição do ser social. Os indivíduos, na forma social capital, como afirma Marx já no Prefácio de “O Capital”, encontram-se sob a condição de “personificações de categorias econômicas” nas figuras do capitalista e do trabalhador, portanto, “portadoras de determinadas relações de classes” impressas pela lógica que preside o modo de produção da vida sob o capital:

Não pinto, de modo algum, as figuras do capitalista e do proprietário fundiário com cores róseas. Mas aqui só se trata de **pessoas** à medida que são personificações de categorias econômicas, *portadoras* de determinadas

relações de classe e interesses. Menos do que qualquer outro, o meu ponto de vista, que enfoca o desenvolvimento da formação econômica da sociedade como um processo histórico-natural, pode tomar o indivíduo responsável por relações das quais ele é, socialmente, uma criatura, por mais que ele queira colocar-se subjetivamente acima delas (MARX, 1985, p. 13, grifos em itálico no original, grifos em negrito nossos).

Dando prosseguimento a nossa reflexão, examinemos em seus traços fundamentais as elaborações de Leontiev em busca das bases ontológicas de sua psicologia.

A PREPARAÇÃO BIOLÓGICA, A PASSAGEM AO HOMEM E A VIRAGEM: A DÉMARCHE ONTO-HISTÓRICA FUNDADA NA CENTRALIDADE DO TRABALHO

Já de início, Leontiev, em seu texto “O Homem e a Cultura”, opõe-se de maneira nítida tanto a considerações centradas na origem espiritual, divina do homem quanto a teses por ele denominadas pseudobiológicas, utilizadas de forma reacionária e racista para explicar diferenças entre os homens, quando, de fato a raiz de tais diferenças é engendrada a partir da exploração do homem pelo homem, da divisão social do trabalho, do trabalho não como atividade potencializadora das atividades humanas, mas como reprodutora das sociedades de classes em seu metabolismo. Leontiev nega aquelas considerações afirmando que se assim procedesse estaria de fora da ciência. Marx & Engels (1984, p. 51) em contraposição ao idealismo no que se refere à produção, da consciência, asseveram que:

Ao contrário da filosofia alemã, que desce do céu para a terra, aqui se ascende da terra para o céu. Ou dito de

outro modo, não se parte daquilo que os homens dizem, imaginam ou representam, nem do que são nas palavras, no pensamento, imaginação e representação dos outros, para, a partir daí, chegar aos homens de carne e osso; parte-se sim, dos homens em sua atividade vital e a partir de seu processo de vida real.

Manifestando-se a favor da natureza social do homem e contrário a teses que privilegiam as dificuldades biológicas inatas na explicação das diferenças entre os homens e entre os homens e os animais, Leontiev estabelece como ponto de partida a ideia de que o homem é um “[...] ser de natureza social, que tudo o que tem de humano nele provém da sua vida em sociedade, no seio da cultura criada pela humanidade” (LEONTIEV, 2004, p. 279). Tomando por base tal pressuposto, Leontiev fundamentado nos estudos de Engels sobre o papel do trabalho na hominização, sustenta a ideia de que o homem tem origem animal, sendo, ao mesmo tempo, qualitativamente diferente de seus antepassados animais.

Para discutir a dominância das leis sócio-históricas na constituição do ser dos homens, Leontiev ressalta aspectos significativos da evolução humana, atentando para o papel do trabalho como complexo que funda o homem. O autor reconhece o longo processo que compreende a processualidade humana, estabelecendo para a compreensão de suas teses, três grandes estágios. Historicamente posto entre o período terciário e o início do quaternário, o primeiro estágio serve à preparação biológica do homem, tendo como representantes os australopitecos, animais que utilizavam utensílios rudimentares, ainda não trabalhados, conheciam a posição vertical e levavam uma vida gregária. A comunicação entre os australopitecos segue os demais processos, quer dizer, em forma embrionária, pois ainda não estava articulada

à linguagem. Como assinala Leontiev (2004, p. 280), “é verossímil que possuíssem meios extremamente primitivos para se comunicar”.

O segundo estágio vai desde o aparecimento do pitecantropo até o período condizente ao homem de Neanderthal. Digno de nota, esse estágio, designado pelo autor como o da “passagem ao homem”, representa um marco no processo de formação humana, pois nele registra-se o início da fabricação de instrumentos e as primeiras formas de trabalho e sociedade, ainda que rudimentares. Submetida às leis biológicas, a formação do homem sofria alterações anatômicas as quais eram transmitidas pela hereditariedade. Vale ressaltar a relação entre consciência e hominização destacada por Leontiev (2004, p. 76) a partir dos estudos de Engels: “[...] o trabalho, escreve Engels, criou o próprio homem”. Ele criou também a consciência do homem.

Explicita Leontiev que novos elementos foram sendo acrescentados a estes já existentes, os quais denotavam o papel do trabalho e da comunicação pela linguagem na constituição ontológica do homem. Com efeito, a anatomia do cérebro, das mãos, dos órgãos da linguagem e seu aparato biológico como um todo, sofria a intervenção da produção. No entanto, como assinala Leontiev (2004, p. 281),

a produção é desde o início um processo social que se desenvolve segundo as suas leis objetivas próprias, leis sócio-históricas. A biologia pôs-se, portanto, a “inscrever” na estrutura anatômica do homem a “história” nascente da sociedade humana.

Leontiev prossegue na defesa de suas teses sobre a processualidade humana fundada pelo trabalho, assinalando que o homem vai se desenvolvendo como sujeito do proces-

so social do trabalho, sob a regência tanto das leis biológicas quanto das leis sociais. Pelas leis biológicas, por meio das quais, os órgãos se adaptaram às condições e às necessidades da produção e pelas leis sócio-históricas que regiam o desenvolvimento da própria produção e os fenômenos que ela engendra. A inversão deste processo teria ocorrido no estágio do aparecimento do homem atual, o *homo sapiens*, sendo esta considerada por Leontiev como a etapa essencial - “a viragem” - momento em que a evolução do homem se liberta totalmente de sua dependência frente às mudanças biológicas transmitidas lentamente pela hereditariedade. Daí, o homem desprendido de suas propriedades biológicas, já formadas, parte em uma *démarche* social e histórica ilimitada. Diante da ininterrupta modificação da própria história humana, dos próprios homens, de suas condições de vida e das objetivações humano-genéricas, que representavam o devir do mundo dos homens, o autor mesmo pergunta: como é que a processualidade do homem se produziu?

Isto posto, Leontiev deixa ainda mais claro, para nós, a centralidade do trabalho na formação do homem como ser social, evidenciando que a forma particular de fixação e de transmissão às gerações seguintes das aquisições da evolução deve-se, diferentemente do que se dá nos animais, à atividade humana fundamental: o trabalho. Nas palavras de Leontiev (2004, p. 283),

[...] pela sua atividade os homens modificam a natureza na função do desenvolvimento de suas necessidades. Criam-se os objetos que devem satisfazer às suas necessidades e igualmente os meios de produção destes objetos, dos instrumentos às máquinas mais complexas. Constroem habitações, produzem as suas roupas e os

bens materiais. Os progressos realizados na produção de bens materiais são acompanhados pelo desenvolvimento da cultura dos homens, o seu conhecimento do mundo circundante deles mesmos enriquece-se, desenvolvem-se a ciência e a arte.

No decurso da atividade dos homens, suas aptidões, seus conhecimentos se cristalizam de alguma forma nos produtos materiais e simbólicos por eles produzidos. Com efeito, o aperfeiçoamento progressivo dos instrumentos alia-se à modificação no grau de desenvolvimento histórico, nas aptidões motoras do homem. Do mesmo modo, da complexidade fonética das línguas derivam modificações na articulação dos sons e os progressos da obra de arte repercutem em desenvolvimento estético.

Pelo trabalho, na produção e nas diversas formas de atividade social, cada geração vai se apropriando da riqueza material e simbólica das gerações precedentes, desenvolvendo aptidões especificamente humanas cristalizadas no mundo de objetos e fenômenos criados pelas gerações anteriores. Leontiev identifica que as apropriações pelos indivíduos das aquisições do desenvolvimento histórico da sociedade representam um processo sempre ativo do ponto de vista do homem. É preciso desenvolver, segundo Leontiev (2004, p. 286), “em relação aos objetos e fenômenos uma atividade que reproduza, pela sua forma, os traços essenciais da atividade encarnada, acumulada no objeto”.

Tanto o pensamento quanto a linguagem são constituídos no envolver histórico, em função das características e das formas de pensar, resultados da atividade cognitiva e da linguagem objetiva, apropriados no decurso da formação do homem como ser social.

Leontiev reconhece que, apesar das conquistas inesgotáveis do gênero humano, as objetivações advindas de sua processualidade onto-histórica estão como que separadas dos próprios homens. Esta separação consubstancia-se na alienação econômica dos meios e produtos do trabalho em face dos produtores diretos, oriunda da divisão social do trabalho, com as formas da propriedade privada e da luta de classe. Tais processos são engendrados pela ação de leis objetivas do desenvolvimento da sociedade, que não dependem da consciência ou da vontade dos homens. Nesse sentido, Leontiev (2004, p. 294) assevera que a divisão social do trabalho transforma o produto do trabalho num objeto destinado à troca e isso repercute no lucro do produtor a partir do produto por ele fabricado: “O produto continua a ser resultado da atividade do homem, no entanto, o caráter concreto desta atividade nele se esvai, uma vez que começa a ter vida própria, ou seja, sua vida de mercadoria”.

A concentração de riquezas materiais nas mãos da classe dominante implica, também, na concentração de cultura intelectual nas mesmas mãos. Segundo o autor, a ruptura entre a grandeza das possibilidades de objetivações produzidas pelo homem, por um lado, e a pobreza e a estreiteza engendradas pela reprodução do lucro em detrimento da reprodução do ser social, por outro, estão no centro da realidade objetiva. Tomamos, então, as palavras do autor para dizer que o processo mesmo de fragmentação do humano derivado da relação antagônica entre capital e trabalho fortalece nossa convicção de que “esta ruptura não é eterna, assim como não são eternas as relações socioeconômicas que lhe deram origem” (LEONTIEV, 2004, p. 199).

NOTA CONCLUSIVA

Diante da apreensão dos fundamentos da ontologia marxiana sobre a processualidade humana presentes na concepção de homem e sociabilidade, também evidenciada por Leontiev nos textos por nós pesquisados, conclui-se que a forma e o caráter próprio da sociabilidade e da individualidade têm, por determinação, o caráter particular, a forma e o conteúdo da atividade dos indivíduos na produção de sua vida. Nesse sentido, tão evidente quanto o antagonismo entre capital e trabalho, é evidente a necessidade da luta revolucionária na perspectiva do devir de um novo homem e de uma nova sociabilidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LEONTIEV, Alexis. **O desenvolvimento do psiquismo**. São Paulo: Centauro, 2004.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Hucitec, 1984.

MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política. Livro primeiro - Tomo I. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

NOÇÕES INTRODUTÓRIAS A PARTIR DO PRÓLOGO DA ESTÉTICA DE LUKÁCS

Adéle Araújo
Antonio Nascimento da Silva
Isadora Barreto Paiva

CATEGORIAS BASILARES PARA A COMPREENSÃO DA ESTÉTICA

O presente artigo constitui-se em um estudo teórico-bibliográfico acerca de algumas das principais categorias contidas na *Estética* de Lukács, presentes no Prólogo e no primeiro capítulo do Tomo I – *Cuestiones preliminares e de principio* – da referida obra, na tradução espanhola, da Editora Grijalbo, feita por Manuel Sacristán, sobre a publicação alemã. No que se refere à importância da obra, Tertulian (2008) concede à Estética um caráter peculiar, uma vez que

[...]. A importante evolução filosófica de Lukács, desde sua célebre obra *História e consciência de classe* até a fase, última e definitiva, de seu pensamento da maturidade, encontra sua expressão mais fiel na Estética. Sem dúvida, o grosso manuscrito da *Ontologia*, destinada a ser uma obra póstuma, é de natureza a lançar novas luzes, do mais alto interesse, na última fase da evolução filosófica de Lukács. Mas a Estética permanece o monumento mais expressivo dos textos publicados durante sua vida (TERTULIAN, 2008, p. 189).

Fica claro, já no excerto estudado, que o autor se utiliza do materialismo histórico-dialético como método para anali-

sar e expor as questões estéticas. Reconhece, assim, a influência que teve Marx para o desenvolvimento de sua obra madura. Nas palavras de Lukács, “[...] estos estudios no quieren ser más que una aplicación, lo más correcta posible, del marxismo a los problemas de la estética” (LUKÁCS, 1982, p. 14).

O filósofo húngaro parte, então, da vida cotidiana, considerando seus nexos causais objetivos e subjetivos, para expor que dela

[...]. Si nos representamos la cotidianidad como un gran río, puede decirse que de él se desprenden, en formas superiores de recepción y reproducción de la realidad, la ciencia y el arte, se diferencian, se constituyen de acuerdo con sus finalidades específicas, alcanzan su forma pura en esa especificidad - que nace de las necesidades de la vida social - para luego, a consecuencia de sus efectos, de su influencia en la vida de los hombres, desembocar de nuevo en la corriente de la vida cotidiana (LUKÁCS, 1982, p. 11-2).

Tais formas superiores de objetivação vêm sendo desenvolvidas pelo homem a partir do momento em que houve o salto ontológico, que deu aos seres sociais a chance de, a partir da diferenciação destes com relação aos outros animais pelo trabalho, se desenvolverem como partícipes do gênero humano, por meio da produção incessante do novo e do acúmulo dos conhecimentos adquiridos, assim como do repasse sistemático, aos outros seres humanos, desses novos conhecimentos.

Destarte, o trabalho é a primeira ação histórica pela qual o homem se diferencia dos outros animais, sendo este o que tornou possível o salto ontológico. De acordo com Marx e Engels (2006, p. 39) “o primeiro ato histórico é, portanto, a

produção dos meios que permitiram necessidades”. Portanto, o ato de trabalho parte de uma necessidade construída antecipadamente, e a possibilidade de satisfação dessa necessidade gera o que poderíamos chamar de prévia-ideação, ou teleologia, que, materializada pelo trabalho, alcança a própria realidade objetiva.

Para efeito deste artigo, trataremos de formas superiores de objetivação, entre as quais, exporemos como mais afincos: a ciência, a religião e a arte. Antes, porém, queremos sublinhar que a sequência da exposição dos complexos anunciada acima não é arbitrária. Tal ordem expositiva deve-se ao fato de que, a rigor, quando o homem primitivo escolhe uma pedra ou galho para providenciar seu alimento ou sua defesa, já está presente neste ato (trabalho) o germe da ciência. A partir desse momento, desenvolve-se, por seu turno, o complexo religioso e o artístico, sendo que cada um deles diferencia-se por um grau crescente de objetivações. Contudo, alertamos que o esquema não deve ser pensado como uma sucessão cronológica mecânica, pois ambos os complexos desenvolvem-se contraditoriamente no mesmo cotidiano e, dessa forma, a ordem de nossa exposição atende, sobretudo, a fins didáticos.

Exploraremos neste trabalho algumas categorias utilizadas por Lukács para tratar das formas superiores: antropomorfização-desantropomorfização, que compõem dois movimentos abarcadores de uma unidade. O primeiro diz respeito ao processo de buscar compreender, explicar e agir sobre o mundo partindo de princípios objetivos-subjetivos fundados e orientados sobre a base da cotidianidade, produzidas pela imediatez da experiência sensível. O segundo, por sua vez, seria o processo metodologicamente oposto. Ou

seja, busca-se apreender o movimento do real distanciando-se o quanto for possível dos impulsos puramente subjetivos e transcendentais. Procura-se fazer uma leitura do real por ele mesmo, porém, mediante determinado método que possibilite ir além da imediata aparência caótica do cotidiano.

Ressaltamos, entretanto, juntamente com Lukács (1982), que o cotidiano é o solo comum de ambos os processos, e que não há separação mecânica desses momentos no indivíduo. Para ilustrar essa inseparabilidade, podemos citar a relação categorizada por Lukács entre o homem inteiro e o homem inteiramente¹⁸.

Todavia, parece haver uma tendência geral para um conhecimento cada vez mais rico – não absoluto – da realidade, o que aponta para um grau crescente de desantropomorfização. Com efeito, Tertulian (2008) assevera que o momento do surgimento da ciência se dá pela ampliação dos conhecimentos alcançados junto à eliminação de qualquer traço de subjetividade entre esses, o que vai conceder à ciência o caráter de desantropomorfização. Com relação à arte e à religião, essas apresentam um cunho de antropomorfização. Quanto a isso, a passagem a seguir é esclarecedora:

Lukács, porém, descobre nas profundezas da ontogênese do espírito um segundo processo, simétrico ao primeiro, ainda que situado num nível diferente: os acontecimentos da história humana têm, constantemente, bases subjetivas; existe no homem, desde as origens,

18 Conforme Lukács (1982), diz-se homem inteiro aquele imerso no cotidiano em toda a extensão de sua existência, em contraposição ao homem inteiramente que ultrapassa o imediatamente caótico da cotidianidade por meio da ciência, da arte ou da religião, por exemplo. Uma vez elevado por sobre o cotidiano, retorna a este enriquecendo-o. Contudo, não há separação mecânica entre os dois momentos e ambos se dão em um solo comum, qual seja, o cotidiano.

uma irreprimível tendência a restabelecer sua existência no mundo, com suas diversas fases e avatares, para sua própria perturbação ou para seu próprio equilíbrio. Importa seguir atentamente esse último processo, pois em tais formas espontâneas de antropomorfização do mundo descobriremos a célula da atividade estética do espírito (TERTULIAN, 2008, p. 205-206).

Sobre as categorias imanência-transcendência, atentamos para o fato de que o complexo artístico pode ser considerado imanente, na relação do homem para o homem, com base no objetivo. Já a transcendência está além do objeto, em outro patamar de elevação. Assim, a religião abarca um selo de transcendência, que a difere da ciência e da arte, as quais têm seu caráter de imanência, ou seja, para a religião, de acordo com Tertulian (2008, p. 206), “[...] a transcendência exerce sua ação salvadora sobre o indivíduo como pessoa particular, ser de carne, fazendo-lhe promessas de paz e de absolvição”. Já para a ciência e a arte, Lukács (1966, p. 26) afirma que

[...] el inmanentismo es una exigencia insoslayable del conocimiento científico y de la conformación artística. Un complejo de fenómenos no puede considerarse científicamente conocido sino cuando aparece, totalmente conceptuado a partir de sus propiedades inmanentes, de las legalidades inmanentes que obran en él.

Concordamos com Tertulian (2008, p. 207) quando afirma que quando não mais se recorre à transcendência, no que representa a alteração ou a harmonia do ser, temos, junto aos anseios humanos, a descrição do caráter de imanência, “[...] como o resultado de uma relação dialética equilibrada entre objetividade e subjetividade”.

O COMPLEXO DA CIÊNCIA

Foi exatamente a vida cotidiana que permitiu, a partir do trabalho como ato-gênese do ser humano, a compreensão do que hoje denominamos ciência. Pode-se dizer que a ciência configura-se como uma tentativa consciente de captação do real para a apreensão desse, como mediação necessária para o ato de trabalho. Por ocasião do salto ontológico, essa dinâmica se deu de forma dialética, em que a intenção teleológica que precedeu a execução de determinado trabalho demandou um processo de aprendizado sobre os mecanismos da natureza com os quais se estava lidando. No atual estágio de desenvolvimento em que a humanidade se encontra, é igualmente necessária a mediação da ciência para a realização do trabalho.

Entendemos que a ciência possibilita a diferenciação entre homem inteiro e homem inteiramente, dado que o homem inteiro é o homem do cotidiano, age instintiva e automaticamente, e do qual Lukács parte para analisar e desenvolver seus estudos estéticos – da faculdade do sentir –, pois é da vida cotidiana que se extraem as sensações que mais tarde poderão ser objetivadas na forma de reflexos superiores. O homem inteiramente é, ao contrário, aquele que se desprende da vida cotidiana para suprir suas necessidades específicas de reflexo/reprodução da realidade, por meio do desenvolvimento de formas superiores de objetivação. Importante é ressaltar que, dada a natureza dialética dessas relações, as duas formas sempre coexistem no mesmo ser humano. De maneira geral, todos os homens vivem sua vida mesmo de forma imediata, imersa na cotidianidade, ou seja, na forma do homem inteiro.

A ciência, como uma das formas superiores de objetivação humana, é, certamente, a mais fiel à realidade, pois “[...] ese reflejo se esfuerza por refigurar los objetos y sus relaciones tal como son en si, independientemente de la consciencia” (LUKÁCS, 1982, p. 24-5), que se dá devido à necessidade específica do homem de compreender e explicar os fenômenos da natureza.

É por meio da natureza que se possibilita o surgimento e o desenvolvimento da ciência. Todavia, como adverte Lukács (1982), o complexo científico somente aparece para os homens por intermédio da ação humana sobre a natureza, e sua apreensão se dá independente da consciência humana, ou seja, como é em si. Dessa maneira, à medida que os fenômenos da natureza somente dependem do movimento do real para existir, a ciência é uma forma de objetivação superior, precisando ser captada por sua imanência. Isto é, um objeto, como registra o filósofo da Escola de Budapeste, apenas pode ser considerado conhecido se se conhecem suas propriedades imanentes. Seu caráter desantropomorfizador depende somente dos seus próprios fenômenos para se configurar como ciência. Com efeito, da-se pelo fato de que ao homem não pertence nenhum aspecto de sua dinâmica. Tais aspectos pertencem apenas à realidade. Ao homem não cabe senão a sistematização da ciência para o registro e repasse aos outros membros do gênero humano. Essa sistematização, necessariamente, precisa estar comprometida com as necessidades humanas, potencializando o conjunto dos homens para uma constante transformação da realidade que lhe rodeia.

O COMPLEXO DA RELIGIÃO

Entendemos em Portelli (1984), ao tratar sobre a religião em Gramsci, que esta pode ser caracterizada pelos seguintes elementos: crença em uma ou mais divindades; estes deuses são imateriais, podendo, supostamente, se manifesta por meio de instrumentos concretos; a existência em toda religião, de um sentimento de dependência e impotência dos homens com relação ao demiurgo, sendo que tal sentimento pode ser mais, ou menos, intenso, dependendo da religião ou do período; nas religiões de modo geral, faz-se presente ainda um sistema de cultos que estabelece a relação do homem com o Deus. De outro modo, excetuando-se as particularidades com relação a dogmas, doutrinações, divindades, relação homem-deus, entre outras, podemos admitir genericamente que “a religião se caracteriza por sua contradição entre o materialismo prático, ou seja, aquele que Lukács chama de materialismo espontâneo, e o idealismo teórico, o que a assemelha às doutrinas utopistas e a transforma em período de declínio, em ópio do povo” (GRAMSCI apud PORTELLI, 1984, p. 27).

Diz-se transcendente o ‘ser’ ou a coisa que não é natural, não é concreta, está fora do mundo sensível, em oposição a imanente, que é algo característico da coisa em si, está contido nela. Na filosofia Kantiana, principalmente, há uma diferença entre transcendente e transcendental. O último seria algo construído não concretamente, mas que se aplica apenas ao mundo concreto, sensível. (KANT, 2009). Por exemplo, a religião ou a ideia de deus seria transcendental, enquanto que o ‘próprio’ deus é transcendente. Este último é, ainda em Kant, condição de possibilidade de conhecimento *a priori*. Antropomórfico, por sua vez, é aquilo que parte

do homem, da condição humana, como as decisões fundadas nos impulsos humanos, nas paixões e nos preconceitos, quer dizer, sem considerar o que o próprio fato ou objeto externo traz como imanente. Assim, desantropomorfizar é sair dessa condição e conhecer, transformar o fato ou objeto, levando em conta o que ele traz em si, suas próprias qualidades, e não nossos preconceitos.

A magia é, assim como a religião, antropomórfica e transcendente. Todavia, ressaltamos que a magia é mais imediata que a religião, por isso é mais prática, procurando atender a questões cotidianas, como escapar de um predador ou capturar uma caça, ou seja, questões mais ligadas à manutenção da vida material concreta, diferentemente da religião. Lukács, ao tratar sobre a magia diz que esta “consiste en un grado menor de generalización y un mayor dominio de la inmediatez” (1982, p. 105). Todavia, há quem proteste dizendo que, mesmo nas religiões modernas, existem procedimentos com o intuito de efetuar a cura, seja de males físicos ou de outra ordem. No entanto, a expulsão de demônios pelos pastores protestantes, a cura de doenças pelas rezadeiras católicas, não são outra coisa senão traços mágicos que subsistiram nas religiões modernas. Estes atos não caracterizam as novas religiões, mas testemunham a superação dialética com conservação.

Dito isso, a transcendência, ou o caráter transcendental da magia, manifesta-se no fato de esta pretender, por meio imitativo ou por analogia, sem uma conexão concreta com o objeto, manipulá-lo (estágio menos evoluído). Ou, ainda, por meio de rituais onde se destaca a linguagem, pretender controlar supostos espíritos dispersos na natureza (um pouco mais evoluído).

Sobre a importância da linguagem para o desenvolvimento do homem nesse período primitivo, Lukács, em diálogo com Gordon Childe, afirma que

Tanto en los actuales pueblos semicivilizados, cuanto en los pueblos cultos de la antigüedad, es universal idea básica de la magia la de que el nombre de una cosa es, de un modo misterioso, equivalente a la cosa misma; en la mitología sumeria los dioses “crean” una cosa al pronunciar su nombre (CHILDE, 1982, p. 101).

A ‘criação’ do mundo segundo o cristianismo (Gn 1, 3-26) revela essa ligação entre o nome e a coisa em si, predominante no pensamento primitivo.

Destarte, estes ‘espíritos’ imateriais, não concretos, são ‘dominados’ pelo primitivo (no pensamento deste). Como argumenta Lukács em debate com Frazer,

es sin duda verdad que la magia se ocupa frecuentemente de espíritus que son seres de acción personal, como los que supone la religión. Pero siempre que lo hace en la forma común, trata a esos seres del mismo modo que maneja las cosas inertes, o sea, los constriñe y los ata, en vez de conciliárselos e inclinarlos a su favor, como haría la religión (LUKÁCS, 1982, p. 108).

Daí a principal diferença entre o caráter transcendental da magia e da religião. Ademais, revela-se a transcendência da magia no fato desta operar segundo o pressuposto da existência de ‘seres’ não naturais, sendo que estes (espíritos) inicialmente estavam dilatados na própria natureza, tal como a concepção panteísta moderna de deus, ressaltando-se, claro, as várias mediações contidas nesta última.

A religião tem suas bases, assim como a magia e os demais complexos sociais, no cotidiano concreto: é este o único

ponto de partida e de chegada (LUKÁCS, 1982). Todavia, a religião é, por natureza, transcendente e antropomórfica. O que ressalta na religião tais características é, por exemplo, o dogmatismo, ou seja, parte de determinações postas, revelações de um demiurgo, as quais não dão margem ao ‘erro’. São verdades eternas como a existência de deus, não cabendo ao cristão questionar tal ‘existência’.

A salvação, por seu turno, mesmo não sendo possível alcançá-la em alguns casos, é igualmente para os cristãos algo indiscutível quanto à verdade de que há uma salvação. Sublinhamos, entretanto, que nossos exemplos limitam-se ao cristianismo e que nem todas as religiões cristãs compartilham exatamente dos mesmos dogmas, mas mantêm o mesmo plano de fundo transcendental e antropomórfico. Outro ponto é a fé, pois aquilo que é dogmático apenas por meio da fé pode firmar-se no meio religioso. Esta, por sua vez, descarta a possibilidade de uma investigação sistemática, por um método científico, o que tornaria os dogmas sem valor algum, ficaria explícita a ausência de nexos entre estes e a realidade concreta.

Entretanto, a religião aspira ao universal e, desse modo, tem o intento de superar a imediatividade, o aparente aspecto fragmentário do cotidiano e elevar-se, alcançando a totalidade, o absoluto: deus. Dessa forma, assim como a ciência e a arte, a religião em certos momentos eleva o homem inteiro à categoria de homem inteiramente, porém, com objetivações e mediações diferentes das duas primeiras categorias. Ou seja, a religião, por meio da fé, permite ao homem elevar-se por sobre o cotidiano, possibilitando a este aspirar além de questões particulares, buscando uma compreensão do mundo em sua totalidade. Todavia, o caminho utilizado aqui tem por base um demiurgo, fora das possibilidades hu-

manas. Tais aspectos revelam, sobretudo, o fato de a religião ser transcendental.

Este complexo manifesta-se por meio do homem, e unicamente por meio deste. Dada esta condição, a religião manifesta-se como antropomórfica à maneira que o homem, por meio desta, procura conhecer seu entorno. Neste processo, como se verifica no cotidiano, o 'religioso' não lê o objeto (mundo) a partir dele próprio. A composição da água (H₂O), em si, está na natureza, como muito bem explicou Marx (2010), independentemente da opinião do observador, independentemente do fato de este ter tomado conhecimento dessa estrutura. Ao contrário, o homem, na perspectiva religiosa cria hipóteses e conclusões a respeito da realidade segundo seus preconceitos, suas paixões, o que é bem exemplificado pelo teocentrismo. Santo Agostinho, um dos pilares da teologia cristã, acreditava que os recém-nascidos eram a própria encarnação de satanás (RUSSELL, 1969).

Dessa forma, a religião é antropomórfica, pois não procura entender a realidade a partir dela mesma, mas, sim, partindo do preconceito do homem. Ao mesmo tempo, ela (a religião) é transcendente, pois esses preconceitos, essas paixões, baseiam-se em um demiurgo, em um ser supranatural, fora da materialidade, a partir do qual, sob a fé, se constrói uma doutrina.

O COMPLEXO DA ARTE

Lukács (1982) assevera que a essência do estético não pode ser definida como um conceito, podendo somente ser comparada a outros complexos como a ciência, sendo este o mais importante para comparação, e também com a religião,

ambos percorridos anteriormente. A seguir, Konder (1967), a partir de estudos sobre Lukács, faz uma relação entre arte e ciência, expondo os conceitos de antropomorfização e desantropomorfização,

a arte é um modo particular de totalização dos conhecimentos obtidos na vida. Lukács opina no sentido de que a ciência funda a nossa consciência histórica, ao passo que a arte funda a nossa autoconsciência histórica. A arte antropomorfiza o real em sua representação: a ciência o desantropomorfiza. A arte faz com que revivamos as experiências de todas as épocas e nos reconhecamos imediatamente nelas. Por meio da arte, participamos de novas relações humanas, vemo-nos envolvidos em novas situações humanas que nos solicitam reações de tipo especial (KONDER, 1967, p. 150).

Para Lukács, tanto a ciência, quanto a arte, têm o caráter de imanência, pois

[...] el inmanentismo es una exigencia insoslayable del conocimiento científico y de la conformación artística. Un complejo de fenómenos no puede considerarse científicamente conocido sino cuando aparece, totalmente conceptuado a partir de sus propiedades inmanentes, de las legalidades inmanentes que obran en él (LUKÁCS, 1982, p. 26).

Tertulian (2008, p. 207), fundamentado em Lukács, assevera que quando não mais se recorre à transcendência no que representa a alteração ou a harmonia do ser, ocorre que, junto aos anseios humanos, “[...] sob os traços da estrita imanência, como o resultado de uma relação dialética equilibrada entre objetividade e subjetividade, então o reflexo antropomorfizante do mundo atinge o nível da arte”. Nesse sentido, cabe aqui, nas palavras do próprio Lukács, sua argumentação sobre a autenticidade de uma obra, na qual revela que,

[...] el hecho es que, en la medida en que sus obras son artísticamente auténticas, nacen de las más profundas aspiraciones de la época en que se originan; el contenido y la forma de las creaciones artísticas verdaderas no pueden separarse nunca - estéticamente - de ese suelo de su génesis. La historicidad de la realidad objetiva cobra precisamente en las obras del arte su forma subjetiva y objetiva (LUKÁCS, 1982, p. 25).

Reconhecemos a arte como uma das maiores preocupações de Lukács, talvez a maior delas, ao escrever sua grande Estética. A arte é, pois, segundo nosso entendimento, a objetivação mais propriamente humana da faculdade do sentir, dado que, conforme o autor “[...] el reflejo estético parte del mundo humano y se orienta a él” Lukács (1982, p. 25). É, como já dito, imanente e antropomorfizada. Segundo Lukács, o “descansar-em-si-misma” (1982, p. 28) da obra de arte autêntica é a prova de sua imanência, já que é um tipo de reflexo que não tem analogia nas outras classes de relações humanas ao mundo externo.

Ademais, o autor cita que, com relação à prática artística, tem destaque a diferença entre o fato e a consciência. Entendemos, com isso, que a arte é livre para refletir determinados fatos reais independentemente da obrigatoriedade de refleti-los com critério de comprovação de sua veracidade, ou seja, sua reflexão procura refigurar o mundo, possibilitando registrar seu momento histórico. Isto significa, em outras palavras, que toda conformação estética inclui em si e se insere no que Lukács (1982) chama de *hic et nunc* histórico de seu gênese, constituinte do momento essencial da objetividade decisiva. Como prova para essa argumentação, o esteta húngaro aponta no Prólogo nunca ter havido uma obra

de arte importante que não tenha dado vida com a forma do *hic et nunc* histórico do momento reinventado.

Para Lukács, a arte – seu conteúdo e sua forma – não pode, esteticamente, ser separada do “chão” de sua gênese (1982, p. 25). É preciso, assim, levar em consideração a historicidade da realidade objetiva em que a criação artística foi desenvolvida, para, com isso, se compreender sua forma objetiva e subjetiva. É possível perceber, aqui, a importância do materialismo histórico-dialético nos estudos de Lukács, já que ele afiança a relevância da historicidade dos reflexos estéticos, assim como considera as relações dialéticas presentes tanto no processo de criação artística como os aspectos dialéticos inscritos na própria obra, assim como os existentes na relação obra-expectador.

NOTAS CONCLUSIVAS

Consideramos que a arte é a maior prova da imanência humana no sentido de que o homem a elaborou a partir da maneira como ele capta a realidade e somente pode existir do homem para o homem. A autêntica arte, como um dos desdobramentos do trabalho, desliga-se deste, mantendo com ele uma área de dependência ontológica, autonomia relativa e determinação recíproca, desenvolvendo-se lenta, paulatina e contraditoriamente, com saltos, avanços e retrocessos ao longo da evolução social, carregando em seu cerne características intrínsecas ao momento histórico em que foi elaborada.

Com efeito, se tomamos por base a analogia que Lukács apresenta – já destacado na introdução desta exposição – ao definir a cotidianidade como um grande rio, de modo que

a obra artística parta da necessidade presente no cotidiano, podendo ter um caráter objetivo-subjetivo, e consequentemente tender ao transcendente, próprio da religião.

O elemento artístico, ao voltar à vida cotidiana, assenta-se com suas propriedades imanentes, uma vez que é próprio do gênero humano, pois é na cotidianidade do homem que se objetivam os elementos para esclarecer questões sobre o comportamento estético das atividades humanas, a formação estética, etc.

Todavia, é importante registrar, como provocação final, que o homem tem sido privado da elevação do conhecimento – estético, artístico, científico –, uma vez que a exploração de uma classe sobre outra fragmenta a articulação entre individualidade e universalidade, subjetividade-objetividade. O desenvolvimento humano, no que diz respeito ao seu caráter social, varia de acordo com a classe, o que provoca um grande abismo entre a vida material, a intelectual e a espiritual, devido à exploração do homem pelo homem, o que faz com que poucos tenham acesso às autênticas formas de objetivações superiores do gênero humano, tendo a arte como fórum privilegiado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Adéle Cristina Braga. **A arte na educação contemporânea e seus limites à formação humana**: um estudo à luz da ontologia marxiano-lukacsiana. Fortaleza, 2010, 57 p. Monografia (Graduação em Pedagogia) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Educação.

BÍBLIA SAGRADA. **Edição pastoral**. São Paulo: Paulus, 1990.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. São Paulo: Martin Claret, 2009.

KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LUKÁCS, Georg. **Estética I**: la peculiaridad de lo estético. Barcelona: Grijalbo, 1982.

MARX, Karl. **Salário, preço e lucro**: informe pronunciado por Marx nos dias 20 e 27 de junho de 1865 nas sessões do Conselho Geral da Associação Internacional dos Trabalhadores. Disponível em: <<http://www.marxists.org/>> Acesso em: dia, mês 2010.

_____; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

PORTELLI, Huges. **Gramsci e a questão religiosa**. São Paulo: Paulinas 1984.

RUSSELL, Bertrand. **História da filosofia ocidental**. 3 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

SILVA, Antônio Nascimento da. **As contribuições do ensino de religião para a formação da “conduta” do homem inteiro**. Fortaleza, 2011. Monografia (Graduação em Pedagogia) – Universidade Estadual do Ceará, Faculdade de Educação, ciências e Letras do Sertão Central.

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

O TRABALHO COMO PRINCÍPIO DA SOCIABILIDADE HUMANA: A ARTE E A EDUCAÇÃO EM DEBATE

Derivaldo Santos
Frederico Costa

Esta exposição consubstancia-se teoricamente nos pressupostos da ontologia do ser social, partindo da teoria elaborada por Karl Marx que assume o trabalho humano como fundamento da sociabilidade e protoforma do desenvolvimento da humanidade. Objetivamente, esta exposição pleiteia, em grandes linhas, distinguir as categorias educação e arte do trabalho humano.

O interesse por esse tema se justifica pela grande importância conferida, por diferentes correntes intelectuais, à arte e à educação na sociabilidade humana em vistas à superação do atual momento de crise por que passa o capitalismo. A partir do início da década de 1990, com motivações de diversas ordens que o espaço deste artigo não tem como abarcar, o debate acadêmico passou a menosprezar o trabalho como categoria central na compreensão da realidade social. Nesse cenário, novas propostas educacionais ganham destacada importância. Denominadas pela sociologia da educação de novos paradigmas educativos, esses conceitos guardam em comum a falta de centralidade da relação trabalho-educação. Entre eles, a relação arte-educação, por exemplo, é apresentada por muitos de seus defensores como um elemento central ao processo ensino-aprendizagem.

Para este ensaio, pretendemos explicitar a natureza específica do trabalho, da educação e da arte a partir da ontologia do ser social, inaugurada por Marx e recuperada por Lukács, apontando as articulações da arte e da educação em relação ao trabalho, além de reafirmar a centralidade desta categoria para o mundo dos seres humanos.

TRABALHO COMO FUNDAMENTO DO SER SOCIAL

Para iniciar a discussão, pensamos ser oportuno reprimir a basilar colocação de Marx sobre o trabalho como “um processo de que participam o homem e a natureza, processo em que o ser humano, com sua própria ação, impulsiona, regula e controla seu intercâmbio com a natureza” (MARX, 2003, p. 211).

Noutras palavras, o trabalho, no seu sentido ontológico, é a única categoria que realiza a mediação dos seres humanos com a natureza, a única que possui um caráter intermediário. Todas as outras categorias sociais já pressupõem essa relação estabelecida.

Dessa maneira, quando o homem modifica a natureza externa, modifica a própria natureza humana, ou seja, o desenvolvimento social é produto de sua relação teleologicamente orientada com a natureza (MARX, 2003, p. 211). Acompanhemos esse autor em suas considerações clássicas sobre o trabalho:

Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e a abelha supera mais de um arquiteto ao construir sua colméia. Mas o que distingue o pior arquiteto da melhor abelha é que ele figura na mente sua construção antes de transformá-la em realidade. No fim do proces-

so do trabalho aparece um resultado que já existia antes idealmente na imaginação do trabalhador. Ele não transforma apenas o material sobre o qual opera; ele imprime ao material o projeto que tinha conscientemente em mira, o qual constitui a lei determinante de seu modo de operar e ao qual tem de subordinar sua vontade.

Precisamos agora recuar um pouco na história dos homens para encontrar a separação da espécie humana da esfera eminentemente biológica. O que marca especialmente o salto ontológico da espécie humana em relação às outras espécies é o momento de planejamento dos atos executados pelos homens, o que chamamos de teleologia, capacidade de projetarmos nossas ações, a priori, no pensamento. Isto é, como define Lukács: “A consciência do homem que se coloca um objeto – que é como Marx indica no O Capital, a *differentia specifica* do trabalho humano, o princípio substancial que diferencia do ‘trabalho dos animais’ [...]” (1968, p. 48).

O princípio teleológico, como esclarece Lukács, é “o resultado do processo do trabalho já existindo anteriormente mesmo na representação do trabalhador, ou seja, idealmente” (1982, p. 40); diferentemente do trabalho executado pelos animais superiores, que agem diretamente por instinto, apenas para a reprodução da espécie. Marx utiliza a categoria trabalho, ou seja, uma atividade exclusivamente humana, não podendo ser produzido senão como um ato de consciência; sendo para a ciência, religião, educação, arte entre outros complexos, fonte permanente de desenvolvimento, passando ao mesmo tempo a ser enriquecido por estes mesmos complexos.

Podemos ilustrar como exemplo de luta do conjunto dos homens para dominar o novo, para conhecer o desconhecido, para transformar a natureza a partir de um ato

teleológico, o filme realizado por Jean-Jacques Annaud, *A Guerra do Fogo* (1981)¹⁹. A ficção expõe três grupos de homínidos pré-históricos, em que o primeiro trata o fogo como coisa sobrenatural, o segundo o persegue para roubar essa “dádiva divina” e, por fim, acaba, no desenrolar da trama, que a terceira tribo, a qual detém a tecnologia²⁰ de produzir fogo, realiza o ensinamento dessa técnica para a primeira.

Lukács elogia Pareto por ter sido este filósofo o primeiro a desmascarar o fantasma existente por trás das chamas.

A conexão da correção do detalhe com a fantasmagoria do geral: pode-se dizer que as combinações realmente efetivas, como se conseguir fogo com sílex, levam os homens a crerem na eficácia de combinações puramente imaginativas (LUKÁCS, 1982, p. 40-1).

Pois, no estágio mais remoto da sociabilidade humana, a condição de produzir antecipadamente nossas ações no plano do pensamento acontece como resposta dos humanos à hostilidade oferecida pela natureza. O primeiro passo é quando o homem tenta dominá-la; depois vai aos poucos produzindo ações mais conscientes, o que marca definitivamente nos seres humanos esse afastamento qualitativo das barreiras naturais.

¹⁹ Lukács (1982) nos esclarece que a arte, ao contrário da ciência, não pretende atribuir caráter de realidade objetiva as formações que produz, que sua mais profunda intenção objetiva aponta a certa reprodutividade antropomorfizadora e antropocêntrica do mais-aqui, nunca uma cópia. Adverte ele, porém, que na arte autêntica repousa a prova da imanência humana e que toda ela procura fazer uma reflexão da realidade cotidiana; quanto mais profunda essa reflexão mais a arte se processa por inteiro.

²⁰ Álvaro Vieira Pinto compreende tecnologia como sendo o valor fundamental e exato de “logos da técnica”. Para esse filósofo, “a ‘tecnologia’ tem de ser a teoria, a ciência, o estudo, a discussão da técnica, abrangidas nesta última noção as artes, as habilidades do fazer, as profissões e, generalizadamente, os modos de produzir alguma coisa” (2005, p. 219).

Vejamos como Lukács complementa essa questão: É claro que esta atividade de governar os processos naturais – inclusive o nível mais primitivo – pressupõe o reflexo aproximadamente correto dos mesmos, inclusive quando as exigências generalizadas que são deduzidas deste reflexo são falsas. Entretanto, adverte esse autor, a possibilidade deste tipo de ação pressupõe certo grau de reflexo correto da realidade objetiva na consciência do homem.

Portanto,

[...] as diferenciadas formas de reflexo nascem das necessidades da vida cotidiana, tem que dar resposta a seus problemas e, a misturar novamente muitos resultados de ambas as formas de manifestação da vida cotidiana, fazem a esta mais ampla, mais diferenciada, mais rica, mais profunda, etc., levando-a constantemente a superiores níveis de desenvolvimento (LUKÁCS, 1982, p. 35).

Esse processo vai distanciando a relação do homem com a natureza, passo a passo, lentamente se distinguindo de uma relação exclusiva de acolhimento das necessidades básicas, configurando-se em uma afinidade que se confronta com inúmeras possibilidades no que se refere à forma de atendimento dessas mesmas necessidades.

Segundo Lukács: “a estrutura central deste modo de comportamento se remonta à pré-história, embora, naturalmente, em formas muito menos desenvolvidas. Pois a unidade imediata de teoria (decisão, reflexão, modo de refletir os objetos) e prática é sem dúvida sua forma mais antiga”.

Prosseguindo:

Muito frequentemente, inclusive na maioria dos casos, as circunstâncias impõem aos homens uma ação imediata. Certo que o papel social da cultura (e sobretudo o da ciência) consiste em descobrir e introduzir mediações entre uma situação previsível é o melhor modo de atuar sobre ela. Porém uma vez existentes essas mediações, uma vez introduzidas em uso geral, perdem para os homens que atuam na vida cotidiana seu caráter de mediação, e assim reaparece a imediatez. Isto se pode ver claramente na íntima interação entre a ciência e a vida cotidiana: os problemas que são pensados na ciência nascem direta ou imediatamente da vida cotidiana, e esta se enriquece constantemente com a aplicação dos resultados e dos métodos elaborados pela ciência (LUKÁCS, 1982, p. 45).

Com os subsídios fornecidos pela ontologia inaugurada por Karl Marx (2003), avançaremos agora sobre o conceito de trabalho, procurando extraí-lo da sua relação com os demais complexos sociais, a exemplo da educação e da arte, para em seguida propor algumas inferências sobre as categorias que garantem ser o trabalho um complexo de complexos, fundante da sociabilidade humana, bem como dos demais complexos sociais.

Não é oneroso insistir que, para Marx, a atuação humana processada sobre a natureza externa com o intuito de modificá-la, transforma a própria natureza humana. Tal dialética apresenta como principal característica a distinção entre o sujeito e o objeto: o homem e a natureza. Isto é, utilizando as palavras do próprio Marx, “o que distingue o pior arquiteto da melhor abelha é que ele figura na mente sua construção antes de transformá-la em realidade” (MARX, 2003, p. 211). Dessa dialética, podemos inferir que o trabalho objetivado a partir de uma prévia ideação é a transformação teleológica do real,

e ao mesmo tempo, esse mesmo trabalho quando exteriorizado (ação do sujeito sobre o objeto, ato do homem de sair de si e agir sobre o mundo sensível externo, a natureza) converte-se na ação dessa objetivação sobre o sujeito que a inicia.

Lukács interpreta o trabalho, como o momento predominante do homem, caráter unitário do ser social, base dinâmica que estrutura o ser, nascida a partir de determinado grau de desenvolvimento do processo de reprodução orgânica. Tal organismo teria, para o filósofo húngaro, três esferas ontológicas, a saber: 1) esfera do ser inorgânico, processo físico-químico, responsável por produzir o novo; 2) esfera do ser orgânico, responsável pelo processo biológico do ser; e 3) esfera do ser social propriamente dita, responsável pela criação da matéria histórico-social.

A totalidade social é, repetimos, formada pelo trabalho, que é o complexo base para a formação dos demais complexos e a práxis social. Entre os dois, existe uma área de contato, uma intersecção denominada por Lukács de dependência ontológica, que, segundo ele, gozaria de relativa autonomia em relação ao trabalho. A conclusão desse autor é que o trabalho como fundamento do ser social “converte-se no modelo da nova forma do ser em seu conjunto; remete o homem para além dessa esfera de produção da vida e impulsiona a criação de novas esferas de atividade” (LUKÁCS, 1978, p. 6).

O trabalho articula a causalidade (dada e posta) e a teleologia (primária e secundária)²¹. A primeira é “o princípio de automovimento que repousa sobre si mesmo”, ainda

21 A causalidade dada é oferecida pela natureza e a casualidade posta é objetivando pela ação humana. O mesmo raciocínio, em largas linhas, pode ser compreendido para a teleologia primária e secundária, respectivamente.

que uma causa tenha seu ponto de apoio na consciência. Já a teleologia, é “por sua natureza uma categoria posta, implica uma finalidade e uma consciência com determinada finalidade” (LUKÁCS, 1978, p. 6-7). Com efeito, o materialismo dialético considera a prioridade do ser, antes de tudo, como uma questão de fato: existe ser sem consciência, porém não há consciência sem ser. Mas, isso não quer dizer, em modo algum, que exista uma subordinação hierárquica da consciência ao ser.

Ao contrário:

Essa prioridade e seu reconhecimento concreto, teórico e prático, pela consciência, acredita por fim na possibilidade de que a consciência domine realmente o ser. O simples fato do trabalho ilustra isto de modo mais congruente. E quando o materialismo histórico afirma a prioridade do ser social referente à consciência social, trata-se simplesmente também do reconhecimento de uma fatalidade (LUKÁCS, 1982, p. 19-20).

Desse modo, o trabalho é, como conclui o autor, um ato de pôr consciente e, portanto, pressupõe um conhecimento concreto, ainda que jamais perfeito, de determinadas finalidades e determinados meios (LUKÁCS, 1978, p. 8). É claro, adverte ele, que esta atividade de governar os processos naturais – inclusive o nível mais primitivo – pressupõe o reflexo aproximadamente correto dos mesmos, inclusive quando as exigências generalizadas que são deduzidas deste reflexo são falsas (1982, p. 40-1).

Refletir sobre o entorno, sobre as relações humanas e elevar-se sobre elas, por meio das atividades cotidianas, possibilitou ao ser social, por intermédio de um longo, contraditório e paulatino processo histórico, compreender, de modo crescentemente sistematizado, as formas de ação para modi-

ficar e dominar tal entorno, bem como as relações entre as pessoas. A atividade consciente sobre o mundo incorporou ao ser fisicamente limitado, a criação de instrumentos cada vez mais elaborados, levando-o a se colocar como sujeito de sua própria história; um ser que pensa e age no plano imediato, projetando-se para o futuro, mesmo sem ter controle sobre esse futuro, isto é, um ser que incorpora ao mundo em escala cada vez maior mediações causais.

Vejamos como Lukács complementa essa questão:

É claro que esta atividade de governar os processos naturais – inclusive o nível mais primitivo – pressupõe o reflexo aproximadamente correto dos mesmos, inclusive quando as exigências generalizadas que são deduzidas deste reflexo são falsas, entretanto, adverte esse autor, a possibilidade deste tipo de ação pressupõe certo grau de reflexo correto da realidade objetiva na consciência do homem (LUKÁCS, 1982, p. 40-1).

Segundo ainda Lukács, as diferenciadas formas de reflexo nascem das necessidades da vida cotidiana, e

[...] tem que dar resposta a seus problemas e, a misturar novamente muitos resultados de ambas as formas de manifestação da vida cotidiana, fazem a esta mais ampla, mais diferenciada, mais rica, mais profunda, etc., levando-a constantemente a superiores níveis de desenvolvimento (1982, p. 35).

Os reflexos científicos da realidade objetiva são formas de reflexos que se constituíram e se diferenciaram gradual e lentamente no processo de desenvolvimento histórico. Tais reflexos encontram na vida real seu fundamento, *telus* e consumação última. Ele é conceituado por Lukács precisamente como a tentativa consciente de captação do real para apreendê-lo; sem ele, não há trabalho.

Com essas considerações de princípio em tela, partimos agora para uma melhor aproximação da relação do trabalho especificamente com os complexos da educação e da arte.

A NATUREZA ESPECÍFICA DA EDUCAÇÃO COMO MOMENTO DA REPRODUÇÃO SOCIAL DISTINTA DA MEDIAÇÃO DIRETA COM A NATUREZA

Na perspectiva lukasiana, o primeiro elemento da educação, centra-se na formação social do comportamento, pois a sua essência consiste em influenciar os homens a fim de que, frente às novas alternativas da vida, reajam de modo socialmente desejado. A práxis educacional, portanto, intenta, como mecanismo da reprodução social, induzir as posições teleológicas dos indivíduos para determinadas decisões compatíveis com as exigências de determinada formação social, mas também:

Toda sociedade reclama dos próprios membros uma dada massa de conhecimentos, habilidades, comportamentos etc.; conteúdo, método, duração etc. Da educação em sentido estrito são consequências das necessidades sociais assim surgidas (LUKÁCS, 1981, p. 153).

Isso significa, também, que só com a apropriação, o domínio e o desenvolvimento das objetivações (conhecimentos, valores, práticas, necessidades) passadas, a práxis social em suas diversas esferas pode avançar, inclusive produzindo o novo, a partir da inadequação de certas objetivações e da integração de novas descobertas. A educação caracteriza-se como uma ponte entre o acúmulo de objetivações das gerações passadas e o presente que precisa dar nova respostas a novas situações, construindo o novo, o futuro.

O passado não se esgota no próprio passado, pois este só é passado porque é passado deste presente, isto é, o significado do passado não está nele. A importância das objetivações do passado está nas potencialidades reveladas pelas necessidades do presente. Por isso, como lembramos com Marx, “a chave da compreensão da anatomia do macaco é a anatomia do homem”. É o futuro do processo reprodutivo que define quais objetivações e para que setor social – no caso das sociedades classistas – deva ser transmitido e apropriado pelos indivíduos, a fim de que estes possam se “[...] tornar aptos a reagir adequadamente a eventos e situações imprevisíveis, novas, que se apresentarão mais tarde nas suas vidas” (LUKÁCS, 1981, p. 152).

Assim, a práxis educativa intenta produzir individualidades de acordo com as exigências de determinado tipo de sociedade, o que ocorre pela sua influência sobre o campo das decisões individuais, e também busca mediar o processo de apropriação por parte dos indivíduos da experiência humana acumulada, sendo a produção de individualidades compatíveis com as formas concretas do ser social o eixo que impulsiona, coordena e determina o processo de transmissão e apropriação no conjunto de objetivações mínimas para a continuidade de cada formação social.

Além de estar sempre voltada para as necessidades do chamado ser-precisamente-assim, a educação é algo imanente ao processo de reprodução social, pois “[...] a educação do homem – no sentido mais lato – em verdade não é jamais totalmente concluída” (LUKÁCS, 1981, p. 152). Noutras palavras, não existe ser social, por mais primitivo que seja, sem educação. Os novos momentos históricos advindos em última instância da capacidade do trabalho de sempre produzir o

novo, e que é ampliado pelo conjunto da práxis social, necessitam de um processo constante de transmissão/apropriação de velhas e novas objetivações, seja de maneira espontânea ou sistematizada para que os indivíduos possam dar respostas às novas circunstâncias. Tal processo não ocorre de maneira aleatória ou fortuita, pois o seu limite está ancorado no movimento de desenvolvimento da totalidade social. Por isso, tanto a formação de indivíduos socialmente aceitáveis como a transmissão de um conjunto de conhecimentos, habilidades e valores, tem como lastro a necessidade ontológica da reprodução social, que seleciona as características da individualidade, o que deve ser preservado do passado e quais as novas objetivações que serão incorporadas no fluxo da práxis social.

É óbvio que, com o desenvolvimento das forças produtivas, a complexificação do ser social – e das próprias objetivações que o compõem –, e o surgimento das classes sociais, o processo educacional se complexifica e fica subordinado cada vez mais à divisão social do trabalho. A relação entre a educação espontânea – que sempre existirá por ser inerente às relações sociais e à práxis coletiva – e a educação formal e sistematizada, se torna mais hierarquizada e complexa, por estarem cada mais mediadas, pelo menos nas formações classistas, por determinações de classe e poder.

Primeiro porque a educação possui, entre outras, duas principais dimensões, enquanto condição para o processo de humanização do próprio homem, tanto no aspecto individual quanto genérico. Os indivíduos devem se apropriar de uma série de objetivações genéricas para se tornarem aptos a intervir na práxis coletiva. Ao mesmo tempo o desenvolvimento do gênero humano pressupõe indivíduos cada vez

mais ricos em objetivações, que reproduzem e enriquecem o gênero humano com novas objetivações. Entretanto, esse caráter universal da educação apenas se efetiva no interior e por meio de uma formação social historicamente determinada e, sob esse aspecto, a práxis educativa é sempre uma atividade historicamente determinada.

Segundo, porque também sobre a educação recai a “insuprimível situação de toda práxis humana”, ou seja, qualquer decisão que suscita uma ação e, no caso da práxis educativa, de uma decisão que visa suscitar determinadas posições teleológicas, ocorre em circunstâncias que não são possíveis de prever completamente e muito menos de controlar. Dessa maneira, não está inscrito mesmo naquela atividade educativa que vise meramente à reprodução do existente, que as posições teleológicas dela resultante cumpriram absolutamente as finalidades previstas, principalmente quando o conjunto das circunstâncias que a envolvem estão inseridas na luta de classes.

O terceiro aspecto importante é que em sua função de influenciar os homens, para que estes reajam às novas alternativas de modo socialmente desejado, contribui para continuidade da reprodução do ser social, onde existe sempre o “[...] fato de que tal reprodução se realiza de modo desigual, que ela produz continuamente movimentos novos e contraditórios, aos quais nenhuma educação, por mais prudente, pode preparar suficientemente [...]” (LUKÁCS, 1981, p. 154). Noutras palavras, é impossível definir de maneira abstrata, se a educação em si tem uma natureza conservadora ou revolucionária só em suas formas concretas, e dentro de determinado contexto histórico uma práxis educativa pode ser identificada como reacionária ou progressista.

A educação é o solo particular onde se articula o processo de humanização por parte do indivíduo, que se apropria de valores, habilidades, conhecimentos, costumes, formas de pensar e agir, entre outras objetivações que constituem a esfera genérica. Isso revela o peso ontológico da práxis educativa para a constituição e desenvolvimento histórico do ser social. Se ela é essencialmente conservadora por buscar reproduzir sempre o existente, como explicar a transmissão/apropriação do novo que incessantemente surge na história? Novo esse que, não poucas vezes, é uma negação de um conjunto de objetivações passadas (como o Iluminismo) frente à cultura medieval. O complexo da educação é muito mais do que um simples canal da continuidade histórica do ser social, ele é um mecanismo essencial para a entificação do homem historicamente determinado. A educação se confunde com o processo socialmente condicionado de formação humana, sendo dentro de suas coordenadas funcionais, responsável tanto pelo avanço como pelo retrocesso das individualidades concretas.

É importante destacar que a educação no sentido ontológico, não é trabalho, mas um tipo específico de práxis social integrante do complexo da reprodução social. O trabalho é necessariamente uma posição teleológica primária por expressar o metabolismo entre o homem e a natureza, visando com finalidades humanas objetos naturais; já a práxis educativa vincula-se àquele tipo de posição teleológica que busca incidir sobre a consciência de outros indivíduos para impeli-los a executar posições desejadas. Nesse sentido, enfatiza Tonet (2005, p. 218):

O ato educativo, ao contrário do trabalho, supõe uma relação não entre um sujeito e um objeto, mas entre um sujeito e um objeto que é ao mesmo tempo também su-

jeito. Trata-se aqui, de uma ação sobre uma consciência visando induzi-la a agir de determinada forma. No trabalho, se dispusermos dos conhecimentos e das habilidades necessários e realizarmos as ações adequadas, é certo que, salvo intervenção do acaso, atingiremos o objetivo desejado. No caso do ato educativo, o mesmo conjunto de elementos está longe de garantir a consecução do objetivo, pois não podemos prever como reagirá o educando.

Então a função da práxis educativa funda-se na necessidade do processo reprodutivo (que constantemente gera o novo) de impor situações que exigem, além disso, certos tipos de respostas, a reprodução e desenvolvimento de uma série de objetivações necessárias para a continuidade social.

Cada formação social específica – da comunidade primitiva ao capitalismo – cobra dos indivíduos determinadas formas de pensar, produzir e agir imprescindíveis a cada tipo de sociedade. Noutras palavras, as forças sociais dominantes condicionam um conjunto de posições teleológicas responsáveis pelas decisões alternativas individuais, indicando as desejáveis e as não desejáveis. Por isso, para Lukács (1981, p. 153), “[...] a problemática da educação reenvia à questão sobre a qual ela se funda: a sua essência consiste em influenciar os homens a fim de que, frente às novas alternativas da vida, reajam de modo socialmente desejado.”

A ARTE COMO ANTROPOMORFIZAÇÃO DO REAL E AUTOCONSCIÊNCIA DA HUMANIDADE

A discussão sobre o caráter objetivo do trabalho como momento fundante do ser social tem como finalidade articular o trabalho aos demais complexos sociais. Dito de outra

maneira, a necessidade de vasculhar e assim verificar a articulação do trabalho aos outros complexos que compõem a práxis social, como por exemplo: linguagem, política, ética, educação, religião, ciência e arte, dentre outros, se justifica em virtude das inúmeras abordagens que procuram desqualificar o trabalho como protoforma da humanidade, confundindo o entendimento de quem é legítima e essencialmente o lugar do sujeito revolucionário da história.

A educação e a arte são dois dos complexos comumente apresentados pelos apologetas da hora, como centrais na transformação da realidade. Esta exposição, portanto, apresenta suas considerações, propondo avançar sobre a importância da educação e da arte na reprodução humana, contudo, reafirmando que apenas o trabalho pode transformar a realidade humana. Por isso, apoiados na ontologia do ser social, podemos inferir que complexos como a educação, a ciência, a religião e a arte, entre outros, jogam decisiva acuidade na sociabilidade do ser. Entretanto, como qualquer outro complexo da práxis social, dependem do trabalho para existir, mesmo que conservem alguma autonomia relativa do seu complexo fundante.

A arte é, como seguidamente argumentou Lukács (1982) em sua grande *Estética*, autoconsciência da humanidade. Este artigo assume a certeza da importância artística para a sociabilidade humana. Sobre isso, recorreremos a Ernst Fischer (1900?, p. 13), o qual considera a arte o meio “indispensável para a associação, para a circulação de experiências e idéias”. Para sepultar qualquer dúvida sobre a importância atribuída por esta exposição à arte, concordamos com Belmira Magalhães, que, em inspiração direta nas pesquisas do esteta húngaro, finalmente definiu o significado dessa cate-

goria para a sociedade: “A arte, a mais elevada das expressões humanas, reflete as relações entre indivíduo e o gênero, desempenhando papel fundamental no desenvolvimento da subjetividade” (2001, p. 38). Essa autora acrescenta que a gênese da arte parte das necessidades interiores dos indivíduos, constituindo

[...] uma expressão privilegiada da subjetividade; o resultado do reflexo artístico e sua recepção são possibilidades concretas de afirmação da personalidade, pois significam o ato de escolha que um sujeito – artista, ou o receptor – realiza sobre a forma de tratar os conflitos, que estão diretamente ligados à auto-construção humana (MAGALHÃES, 2001, p. 39).

Para esta investigação, não há problema algum no fato da arte não ser trabalho. O intuito da conceituação rigorosa das duas categorias, repetimos, reside no risco de se confundir o verdadeiro sujeito revolucionário da história. Por isso, recorreremos à insistência de Lukács em explicar o caminho da evolução da arte: paulatina, contraditória e lenta.

Mesmo o ócio, elemento importante no desenvolvimento intelectual do ser social, por si só, não foi o responsável pelo desligamento da arte do trabalho. O reflexo estético surge relativamente tarde em comparação com o trabalho, posterior inclusive ao reflexo científico da realidade. “O reflexo estético supõe materialmente uma determinada altura da técnica, e, ademais, um ócio para a criação de ‘superfluidez’, determinado pelo aumento das forças produtivas do trabalho” (LUKÁCS, 1982, p. 251). Acrescenta esse autor, ser óbvio o incremento qualitativo que a atividade artística propicia nas tendências nascidas do trabalho, desenvolvendo-as.

É importante recorrer a Marx, como o fez Lukács (1982), para reafirmar que a arte é resultado da evolução histórica da humanidade, não existe uma capacidade artística originária dos homens. Como destaca Marx nos Manuscritos econômicos e filosóficos, a evolução dos cinco sentidos humanos é o resultado de toda a história universal. Portanto, a gênese histórica da arte, tomando como referência o produtor, bem como o referencial da recepção artística, precisa ser tratada no marco da história dos cinco sentidos humanos, que é, por sua vez, o marco da história universal. E o desenvolvimento desses sentidos, inclusive seu refinamento e diferenciação, como escreve Lukács (1982) em diálogo com Engels, depende completamente do trabalho.

Com a mediação de diversos fatores, a cotidianidade primitiva impõe ao conjunto da humanidade a divisão social do trabalho. Essa divisão com o incipiente desenvolvimento da ciência e um determinado nível de ócio permite ao ser social elaborar uma reflexão sobre seu entorno e sobre si próprio. É nesse contexto que se produz certa técnica do trabalho e, com ela, certa elevação do homem que trabalha por acima de seu nível anterior de domínio de suas próprias capacidades somáticas e mentais. A técnica é, portanto, elemento de importância destacada nesse desenvolvimento, sendo, “pois, ao mesmo tempo um nível evolutivo do homem que trabalha” (LUKÁCS, 1982, p. 218-9).

Por mais inconsciente que seja esteticamente, esse desenvolvimento é também, a certa altura, pressuposto do começo da atividade artística. Para demonstrar essa tese, o esteta marxista utiliza-se de um de seus recursos prediletos: aproxima e distancia a arte da ciência.

Chamando a atenção para a idade da pedra ele escreve:

A fase na qual se buscam e conservam pedras adequadas para algum uso supõe já tentativas do tipo de reflexo da realidade de que logo nasce a ciência. Pois faltava certa capacidade de abstração, de generalização das experiências do trabalho, superando impressões subjetivas, pouco ordenadas, para poder apreciar claramente a conexão entre a forma de uma pedra e sua adequação para determinadas ações (LUKÁCS, 1982, p. 219).

A esse nível de desenvolvimento das capacidades humanas é impossível se pensar em arte. “Isso exigiria, em primeiro lugar”, prossegue o filósofo,

que a pedra fosse já esculpida ou polida, transformada em ferramenta pela mão humana; mas mesmo que isso bastasse: pois a técnica utilizada talvez não permitisse nem sequer a recepção inconsciente de motivos artísticos a não ser a um nível relativamente alto de desenvolvimento social (LUKÁCS, 1982, p. 219).

O próprio aparecimento do “simbolismo” insiste esse autor, surge posteriormente ao desenvolvimento dos sentidos pelo trabalho. As investigações de Ernst Fischer (1900?) baseadas em diálogo com Herder são suficientes para mostrar o desenvolvimento lento do signo em relação à linguagem. O conceito e a expressão do “simbolismo”, escreve Lukács, “não é em modo algum uma adição do sujeito ao modo objetivo de aparição dos objetos, mas um ulterior desenvolvimento, a elaboração e afinação de seu reflexo”. Para os problemas do campo estético, as possibilidades são, segundo esse autor, naturalmente, ampliadas.

Quando falamos que a visão humana já desenvolvida é capaz de captar visualmente o peso, a estrutura material, etc., sem ter que apelar ao tato, veremos como explicação para esse fato a circunstância de que as características visuais dessas propriedades não são diretamente impressionantes, razão pela qual o olho não as vê a um nível primitivo de desenvolvimento, mas que, em geral, captam-se mediante ao tato. Porém objetivamente são elementos da capacidade visual dos objetos. O idealismo expressa com a palavra “simbolismo” esses descobrimentos realizados pelo processo do trabalho, pela divisão do trabalho entre os sentidos que é fruto daquele processo; assim estreita o campo de reflexo visual, o fundamento objetivo dessa divisão do trabalho (LUKÁCS, 1982, p. 221).

O problema está na forma idealista como, em geral, a arte é analisada. Hoje em dia, diz o filósofo húngaro, “ao cabo de uma grande evolução cultural, é impossível eliminá-la inclusive da imagem antropológica do homem”. Lukács adverte para a necessidade de ruptura com o idealismo, pois, entre outras coisas, é preciso saber evitar a distorção de enxergar em propriedades humanas hoje já óbvias (consideradas ‘naturais’ pelos idealistas) certas deformidades convertendo-as em “abstratas essencialidades supra-históricas” (LUKÁCS, 1982, p. 240-1). Do mesmo modo, não se pode considerar a arte como algo apriorístico ao ser social, isto é, inato ao homem, independente de seu desenvolvimento genético e histórico-social.

A precisa distinção entre arte e trabalho, conforme defende Lukács, “segue sendo necessária e possível, [...] mesmo sabendo que essa diferenciação não pode ser mais do que as objetivações mesmas, não em seus reflexos conscientes”. A linha divisória é exatamente o ponto onde termina a necessidade utilitária imediata do trabalho. Esta pode ocorrer,

por exemplo, nos estágios primitivos, talvez pelo adorno do ser humano, a decoração das ferramentas, [do próprio ritmo da atividade desempenhada] etc. Enquanto que a implantação do reflexo desantropomorfizador introduz utilidades mediadas e aumenta assim o efeito útil imediato do trabalho, os elementos estéticos representam um excesso que não acrescenta nada a utilidade efetiva, factual, do trabalho (LUKÁCS, 1982, p. 252).

A verdadeira arte, como indica o esteta, guarda um ponto de convergência entre sua verdadeira gênese, o trabalho e sua autêntica vigência, o mundo concreto das pessoas humanas. Porque ela é o descobrimento e a manifestação, a ascensão de uma vivência e de “um momento da evolução humana que formal e materialmente merece ser assim fixada” (LUKÁCS, 1982, p. 260-1). A arte é, em todas as suas fases um fenômeno social, tendo como objeto e fundamento a existência social da humanidade, não podendo, portanto, ser trabalho, pois seu desenvolvimento, como dos demais complexos sociais, depende de seu complexo fundante para existir: o trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A guerra do fogo. Direção de Jean-Jacques Annaud. 112 mim, FRA/CAN. 1981.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. São Paulo: Zahar Editores, 1992.

LUKÁCS, Georg. **Estética 1: la peculiaridad do lo estético**. Barcelona: Grijalbo, 1982.

_____. **As bases ontológicas do pensamento e da atividade do homem**. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1978.

_____. **Introdução a uma estética marxista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **Per una Ontologia dell'Essere Sociale**. Roma: Ed. Riuniti, 1981, v. 1 e 2.

MAGALHÃES, Belmira. **Vidas Secas: os desejos de Sinhá Vitória**. Curitiba: HD Livros, 2001.

MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política**. Volume I. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

TERTULIAN, Nicolas. **Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético**. São Paulo: EdUNESP, 2008.

TONET, Ivo. **Educação, cidadania e emancipação humana**. Ijuí, RS, Editora Unijuí, 2005.

SANTOS, Deribaldo; CARMO, Francisca M. do; FRAGA, Regina Coele Q. Atividade cotidiana e o pensamento não cotidiano como necessidade gestada no enfrentamento da natureza: o cotidiano como pai da ciência. In: **Seminário Científico, Teoria Política Do Socialismo: György Lukács e a Emancipação Humana**: Marília, 2009.

VIEIRA PINTO, Álvaro. **O conceito de tecnologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

FUNÇÃO SOCIAL DA ARTE E REVOLUÇÃO SOCIAL: UMA REFLEXÃO NO ÂMBITO DA ESTÉTICA LUKACSIANA

Alice Maria Marinho Rodrigues Lima

André Pereira Moraes

Belmira Rita da Costa Magalhães

Lígia dos Santos Ferreira

INTRODUÇÃO

Refletir sobre o sujeito revolucionário no contexto atual de refluxo dos movimentos dos trabalhadores apresenta-se como uma tarefa urgente. Para fazer frente aos novos desafios postos para a esquerda, muito se tem teorizado sobre as mudanças do mundo do trabalho, principalmente em relação ao protagonismo do sujeito revolucionário. A discussão sobre quais setores constituem o proletariado tem se prolongado com questionamentos como: o que é o trabalho, quem são os trabalhadores e dentre estes quais os possíveis sujeitos revolucionários. Essas questões encontram-se ainda em aberto e respondê-las é provavelmente uma das maiores tarefas postas ao marxismo hoje, pois a participação da militância está ontologicamente ligada ao encaminhamento dessa demanda, tendo em vista que a articulação entre teoria e prática constitui o cerne das possibilidades do enfrentamento da realidade posta.

Neste momento propomos uma ampliação desse debate. Tencionamos acrescentar mais uma variável ao problema. Para além de verificar quais as possibilidades de forjamento

do sujeito revolucionário na esfera produtiva, no cenário da fase contemporânea do capitalismo, ousamos problematizar as condições de construção da subjetividade revolucionária. Partimos do pressuposto marxiano de que o sujeito revolucionário emerge de sua posição estratégica no âmbito das relações de produção, mas também esse sujeito precisa desenvolver uma subjetividade revolucionária que ultrapasse o âmbito restrito de uma revolução política.

A problemática da subjetividade revolucionária possui em si vários complicadores. Pensemos no fato de que mesmo nos sujeitos que encampam efetivamente a luta por uma sociedade igualitária, encontramos traços característicos de uma subjetividade burguesa, principalmente pelo fato de que a subjetividade de cada momento histórico é constituída nas relações postas pela objetividade.

No capitalismo tais relações devem necessariamente garantir a reprodução do sistema, de forma que as possibilidades das individualidades humanas são limitadas por essas mesmas relações. Lembremo-nos, por exemplo, das relações de gênero, tanto no plano íntimo, quanto nos espaços de militância. Na maioria das vezes encontramos padrões burgueses na atribuição de papéis “masculinos” e “femininos”, mesmo entre indivíduos que se propõem como agentes da militância que têm como objetivo a emancipação humana. Nesse sentido, para que o sujeito revolucionário, a partir do ato político da tomada de poder alcance a revolução social é necessário uma subjetividade revolucionária.

Embora tenhamos como pressuposto a precedência da objetividade, o papel da subjetividade no “ir-sendo do ser social” (MAGALHÃES, 2003) é fundamental, pois só com seu

entendimento se torna possível o conhecimento do ser social de determinado momento histórico. Nesse sentido, reafirmamos a posição de que só há possibilidade de sujeitos revolucionários para uma revolução social se houver a constituição da subjetividade revolucionária, resultado de processos objetivos calcados no cotidiano das relações entre os seres sociais.

A partir dessa posição teórica, propomo-nos problematizar a relação entre a constituição da subjetividade revolucionária e a função social da arte. Função que tem como condição de sua efetivação apenas as obras que consigam chegar à particularidade estética, categoria que se situa no centro da estética lukacsiana e tem servido de ponto de partida para a proposição da tese de que a arte por sua peculiaridade enquanto reflexo específico da realidade tem um papel importante a desempenhar na construção da subjetividade revolucionária.

Essa função é possibilitada pela recepção da arte que alia aspectos racionais, sensitivos e psicológicos: a catarse, que permite que o sujeito se perceba na fruição como implicado na problemática representada em determinada obra de arte. Nesse sentido, propomos-nos refletir sobre a relação que se estabelece entre subjetividade e objetividade no âmbito da estética de György Lukács, que destaca a relação peculiar no complexo da arte entre indivíduo e generidade humana.

SALTO ONTOLÓGICO, COTIDIANO E PARTICULARIDADE ESTÉTICA

Para o momento, é necessário enfatizar as relações entre os pontos de vista ontológico e estético, dentro deste, a

importância fundamental do cotidiano como base para pensar suas relações com a esfera específica do reflexo estético.

A constituição do sujeito revolucionário perpassa também pelas questões subjetivas, posto que, não existe sujeito revolucionário, do ponto de vista da revolução social, sem uma subjetividade revolucionária. Por meio da particularidade artística é possível discutir a subjetividade humana de determinada fase da história e, paralelamente, o “ir-além” de novas formas de relações sociais, possibilitadas pela relação entre indivíduo e generidade humana, contida na representação artística.

Partimos da reflexão que ressalta o momento decisivo do salto ontológico que tornou possível a viabilização da processualidade da esfera do ser social, que tem como marca de sua reprodução a criação do novo e de que as práticas humanas têm origem no cotidiano. Nos Manuscritos econômico-filosóficos de 1844, Karl Marx explica o decisivo critério ontológico como processo do desenvolvimento da generidade humana:

[...] O engendrar prático de um *mundo objetivo*, a *elaboração* da natureza inorgânica é a prova do homem enquanto sua própria essência ou [se relaciona] consigo enquanto ser genérico. É verdade que também o animal produz. [...]. No entanto produz apenas aquilo de que necessita imediatamente para si ou cria; produz unilateral [mente], enquanto o homem produz universal [mente]; o animal produz apenas sobre o domínio da carência física imediata, enquanto o homem produz mesmo livre da carência física, e só produz, primeira e verdadeiramente, na [sua] liberdade [com relação] a ela; o animal só produz a si mesmo, enquanto o homem

reproduz a natureza inteira; [no animal] o seu produto pertence imediatamente ao seu corpo físico, enquanto o homem se defronta livre[mente] com o seu produto. O animal forma apenas segundo a medida e a carência das espécies à qual pertence, enquanto o homem sabe produzir segundo a medida de qualquer espécie, e sabe considerar, por toda parte, a medida inerente ao objeto; o homem também forma, por isso, segundo as leis da beleza (MARX, 2004, p. 84-85).

As práticas sociais partem - como dissemos - do cotidiano e a ele retornam de maneira variável dependendo de sua especificidade: enquanto o senso comum demanda um tipo de reflexo que procura devolver ao cotidiano uma resposta imediata, pois necessita da resolução dos problemas sempre de forma premente, a ciência demanda a mediação complexa da experimentação e da teoria para se constituir como reflexo específico do cotidiano.

Para fundamentar as categorias de sua estética, enquanto reflexo específico do cotidiano, diferente do senso comum e da ciência, Lukács parte do pressuposto marxista de que o ser social é fundamentalmente histórico, pois, por meio do trabalho, produz suas condições de existência, afastando-se cada mais de seu *status* natural. Para isso, os homens precisam sempre se relacionar com a natureza, transformando-a. Conforme Lukács (1978): “o homem deixa a condição de ser natural para tornar-se pessoa humana, transformar-se de espécie animal que alcançou certo grau de desenvolvimento relativamente elevado em gênero humano, humanidade” (p. 13). Essa relação homem/natureza é essencial à produção da vida social, posto que, na medida em que altera a natureza, o homem transforma a si mesmo e a sociedade na qual está inserido.

Esse processo de tornar-se homem é lento e complexo, pois perpassa por vários estágios: do ser inorgânico para o orgânico e, por fim, para o ser social. Esse ser social “só pode surgir e se desenvolver sobre a base de um ser orgânico e que esse último pode fazer o mesmo apenas sobre a base do ser inorgânico” (LUKÁCS, 1981, p. 3). Há uma constante transformação do ser vivo que desenvolverá a possibilidade de realizar trabalho, como consequência dessa práxis, surgirá o novo ser, mais complexo. Estas relações fundam a sociedade humana. O desenvolvimento do ser social não é realizado de modo aleatório, ao contrário, é conduzido por posições teleológicas e causais. A complexa relação entre o pôr do ser social e as possibilidades postas pela realidade engendra todo o processo social.

Os atos do trabalho, de acordo com o autor d’A Ontologia, impulsionam o ser social para além do seu campo imediato de atuação, visto que outras categorias sociais, com natureza e função específicas, participam da reprodução do ser social. Tais categorias só podem se desenvolver na relação entre os homens quando o ser social já estiver constituído:

[...] todas as outras categorias desta forma de ser têm já, essencialmente, um caráter social; suas propriedades e seus modos de operar somente se desdobram no ser social já constituído; quaisquer manifestações delas, ainda que sejam muito primitivas, pressupõem o salto como já acontecido. Somente o trabalho tem, como sua essência ontológica, um claro caráter intermediário: ele é, essencialmente, uma inter-relação entre o homem (sociedade) e a natureza, tanto inorgânica [utensílio, matéria-prima, objeto do trabalho etc.] como orgânica inter-relação que pode até estar situada em pontos determinados da série a que nos referimos, mas antes de

mais nada assinala a passagem, no homem que trabalha do ser meramente biológico ao ser social (LUKÁCS, 1981, p. 4).

A relação prioritária homem-natureza possibilita o desenvolvimento da consciência e da linguagem, visto que para modificar determinada realidade os sujeitos precisam antecipar, testar, verificar qual resposta deverá ser dada como solução às questões postas pela objetividade. Cada vez que os homens dão respostas às carências postas, realizam escolhas, desenvolvem e ampliam sua participação no mundo. Ao escolher entre alternativas postas pelo real, o ser social funda o reino da liberdade. Tal ato apresenta-se não só no processo do trabalho, mas também nas demais esferas sociais. O homem é um ser de possibilidades e escolhas.

Conforme Moraes (2010), aqui se encontra o ponto essencial para a teoria marxiana: a complexa relação entre subjetividade e objetividade. Esse ser social que transforma a natureza, o outro e a si mesmo, sempre é conduzido pelas possibilidades oferecidas pela objetividade, isto é, pela realidade que o cerca. Entretanto, isso não significa imobilismo do sujeito, uma vez que só ele tem o potencial para escolher e acionar as possibilidades postas pela objetividade. Ao captar as necessidades advindas do real, somente o sujeito pode operar mudanças, criar o novo.

A partir dessa dialética entre subjetividade e objetividade constituem-se as relações sociais e todas as suas mediações. Entre essas mediações, encontra-se a arte. Desse modo, a arte surge não como produto de inspiração divina e abstrata, mas sim como um produto da sociedade humana, pois mesmo que a arte em sua gênese ganhe formas mágicas, com o aperfeiçoamento da técnica e o desenvolvimento das

relações sociais, ela se desloca do cotidiano para assumir sua efetiva função social. Lukács ressalta a diferença entre as respostas dadas por meio do trabalho e aquelas dadas pela arte:

[...] diferença decisiva entre as alternativas que se originam no trabalho voltado para o valor de uso e aquelas que nascem de um trabalho num nível superior, ou seja, do fato de que o primeiro contém posições teleológicas que transformam a própria natureza, ao passo que o segundo tem como fim primeiro a ação sobre a consciência de outros homens com o fim de induzi-los às posições teleológicas desejadas (LUKÁCS, 1981, p. 74).

Como uma posição teleológica secundária, a arte possui como finalidade exercer uma ação sobre a consciência de outros homens. Assim, ela é antropomórfica em todos os seus momentos, pois, diferentemente do trabalho, desde a produção até a recepção, nela tudo é constituído a partir da relação entre subjetividades mediadas pelas relações sociais já existentes. Enquanto o trabalho e outras esferas sociais possuem como finalidade intervir diretamente na objetividade e dar respostas imediatas aos problemas postos, a arte age nas individualidades e em suas consciências, que poderão, ou não, buscar novas formas de ação. Ou seja, não possui como finalidade imediata a modificação da realidade dada objetivamente. Conforme Magalhães (2007, p. 16):

Toda produção humana é resultado de respostas dadas pela consciência e a generidade humana realizadas pela práxis às carências postas pela objetividade (tanto materiais – respondidos pela atividade do trabalho – quanto de outros tipos, que terão respostas adequadas à sua logicidade, como por exemplo, a ciência, a arte, a religião e a luta de classes).

Para Lukács (1981), a arte e a filosofia são formas ideológicas puras, pois “não pretendem e não podem exercer qualquer ação direta sobre a economia e sobre as estruturas sociais a ela relacionadas”. Portanto, “desempenham, [...] para o lado subjetivo do processo de socialização da sociedade, papel fundamental. São elas que podem conscientizar e mobilizar para a possibilidade de passagem do em-si da realização humana em seu para-si [...]” (VAISMAN, 1989, p. 430).

Decorre disso, que o “fazer estético é a forma por excelência, encontrada pela humanidade para refletir sobre as possibilidades de elevação da sociabilidade a patamares superiores” (MAGALHÃES, 2001, p. 21), isto é, a arte, na teoria estética lukacsiana, tem papel fundamental, visto que não só permite a reflexão acerca do mundo dos homens, mas, sobretudo por possibilitar ao homem a vivência de sua genericidade humana:

[...] A arte opera diretamente sobre o sujeito humano; [...] 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 [...] tal realidade em si, nasce nele um para-si do sujeito, uma autoconsciência, a qual não está separada, de uma maneira hostil do mundo exterior [...] (LUKÁCS, 1978b, p. 296).

Essa função da produção artística é essencial para a compreensão da relação entre arte e cotidiano. Na realidade cotidiana, os indivíduos precisam dar respostas imediatas constantemente, com o objetivo de suprir necessidades. Nesse processo, fragmentam-se e alienam-se da noção de tota-

lidade social. Conforme Celso Frederico (2000, p. 304, grifos do autor):

O reflexo próprio da vida cotidiana pressupõe um *materialismo espontâneo*: os homens intuitivamente percebem que o mundo exterior existe de modo independente de sua consciência. Mas o conhecimento das coisas fica bloqueado por outra característica da cotidianidade: a vinculação imediata entre teoria e prática, que conduz a uma *imediatez* do comportamento restrito à aparência manipulável das coisas, e desconhecedor da essência constitutiva dos fenômenos.

O apego à aparência fenomênica faz com que o homem, no cotidiano, se relacione com um mundo heterogêneo e descontínuo.

Desse modo, embora a arte parta do cotidiano e integre o fazer social, como vimos até o presente momento, precisa descolar-se desse mesmo cotidiano para possibilitar a reflexão do indivíduo sobre si mesmo e, conseqüentemente, sobre seu mundo e as relações humanas que o cercam. Assim, Celso Frederico (2000, p. 305, grifos do autor) completa:

[...]. A arte, ao contrário da vida cotidiana, oferece-nos um *mundo homogêneo*, depurado das “impurezas” e acidentes da heterogeneidade próprias do cotidiano. Na fruição estética, o indivíduo depara-se com a figuração homogeneizadora, mobilizando toda a sua atenção para adentrar-se nesse mundo miniatural, despojado dos acidentes e variáveis que geram as descontinuidades do cotidiano. Essa concentração da atenção, essa mobilização das forças espirituais, produz uma *elevação do cotidiano*. Nesse momento, segundo Lukács, o indivíduo supera a sua singularidade e é posto em contato com o gênero humano. O exemplo mais claro é o fenômeno da *catarse*, que permite restabelecer o nexo do

indivíduo com o gênero. Esse nexos fica esmaecido na cotidianidade onde os homens encontram-se fragmentados e entregues à resolução dos problemas pessoais de sua vida privada.

Assim, a arte se apresenta como uma forma superior de consciência, capaz de captar a essência da realidade, organizá-la de modo artístico e devolvê-la para que as individualidades se apropriem das possibilidades reveladas por essa reflexão. O reflexo estético sempre manterá essa relação dialética entre a subjetividade criadora e as possibilidades postas pela própria realidade. No entanto, é importante ressaltar, também, que essa consciência deve perpassar pela “certeza, necessária ao artista, de que está realizando uma práxis, com um valor e códigos específicos de cada expressão artística” (MAGALHÃES, 2001, p. 41). Isso também contribui na separação do reflexo cotidiano, pois o artista produz o objeto com o intuito de ser expressão artística e não um conhecimento prático da vida cotidiana.

É por meio dessa relação entre artista, mundo, obra e receptor que compreendemos o caráter histórico-social da obra de arte, visto que não há um momento da produção artística que não entrelace seres histórico-sociais com a realidade na qual se encontram inseridos. Conforme Magalhães (2007, p. 27):

Partindo de indivíduos concretos e retornando a eles por meio da recepção do reflexo artístico, a arte é em todas as suas fases um fenômeno social. [...] Nesse sentido, qualquer análise do reflexo estético tem que necessariamente envolver a história.

A compreensão histórica do mundo dos homens é uma das tarefas do reflexo. Mas sendo um reflexo artístico

do mundo, suas representações vão estar postas a partir de uma determinada forma, e a particularidade estética configura-se como um produto dessas relações. De acordo com Lukács (1978b, p. 161),

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, [...] o processo subjetivo, ele provoca modificações qualitativas na imagem reflexa do mundo.

Isso significa afirmar que a arte não só representa as relações sociais, mas, principalmente, possibilita uma reflexão acerca das relações entre o indivíduo e o gênero humano por meio de seus meios específicos. Entretanto, Lukács considera que há uma série de mediações entre o artista, a obra e o leitor/espectador que permitem que ela, mais que representação de um mundo, configure-se em um mundo fechado em sua relativa autonomia. Isto significa dizer que, qualquer objeto artístico precisa ultrapassar o caráter imediato do singular, do cotidiano para que possa alcançar o estatuto de obra de arte. O reflexo estético da realidade possui um movimento em seu interior que parte dessa singularidade, eleva-se até a universalidade, para depois alcançar a particularidade artística. Conforme Magalhães (2007, p. 26):

Embora parta do cotidiano, a gênese do estético precisa desprender-se dele. A configuração do artístico parte dos desejos dos indivíduos dentro de suas práxis mais rotineiras. No entanto, para que se transforme num reflexo estético tem de alçar-se à genericidade, tem de transformar algo que é de início um recorte, um coágulo da cotidianidade, num processo de universalização. O reflexo estético elabora essa marca por meio da criação

do típico daquele momento único. A partir da vivência individual e imediata toda generidade humana é questionada, em busca das satisfações que o cotidiano ainda não oferece, mas que já existem como possibilidade para o gênero humano.

O exposto conduz à compreensão da particularidade como a “suspensão” de um momento único e irrepetível no interior da obra, tornando-se ele mesmo a própria essência e mais, o responsável pelo caráter individual da obra. Lukács (1978b, p. 161) afirma que a “particularidade é sob tal forma fixada que não mais pode ser superada: sobre ela se funda o mundo formal das obras de arte”.

Para Lukács, cabe ao crítico perceber esse movimento no interior do reflexo. Não só reconhecer a gênese e função da arte, mas principalmente compreender o movimento que permite captar sua organização formal, por meio do entrelaçar do indivíduo com o gênero humano. Assim, explicita que isso só é possível por meio da relação dialética entre três categorias: a singularidade, a universalidade e a particularidade. Isso significa afirmar que há um caminho a ser percorrido pelo próprio reflexo estético, que parte de um dado singular, relaciona-o ao contexto mais universal, e da superação dessa relação surge o particular: a reflexão acerca do destino humano.

Para a busca da particularidade estética é essencial a compreensão de sua relação com as categorias da singularidade e da universalidade. Na estética lukacsiana (1978b), a particularidade se configura como um ponto médio para o qual a singularidade e a universalidade convergem. Para compreender esse sistema de ideias, o filósofo conceitua, inequivocamente, essas três categorias, uma em relação à outra:

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 (LUKÁCS, 1978b, p. 282).

As categorias mencionadas estão relacionadas à totalidade da realidade. Por isso, para Lukács não há como compreender a produção artística sem relacioná-la às condições de sua produção. Devido à sua preocupação com a dialética, enfatiza que essa relação sempre produzirá um objeto novo – o próprio objeto artístico.

A particularidade como categoria central da estética lukacsiana nos permite considerar o papel relevante da arte na constituição subjetiva do homem. Na superação da universalidade e singularidade, na particularidade sobressaem as determinações que compõem o conjunto necessário do reflexo estético: o período, o gênero, a individualidade do artista.

Estamos cientes de que toda discussão lukacsiana acerca do reflexo estético situa-se na discussão das relações entre sujeito-objeto. São relações que instituem não só a presença de um objeto diante de um sujeito, mas necessariamente um sujeito diante de um objeto. Nas palavras de Nicolas Tertulian (2008, p. 199):

A autoconstituição da subjetividade, o desenvolvimento das aptidões e capacidades humanas estão em relação de concrecência com os atos de manipulação e de dominação da realidade objetiva. Poder-se-ia dizer que cada uma das propriedades da subjetividade está marcada pela continuidade dos atos práticos que lhes deram origem. A lembrança de tais verdades elementares era necessária, já que a subjetividade estética não representa senão um caso-limite da relação sujeito-objeto, uma forma evoluída e especificamente modificada da relação primária sujeito-objeto.

A esfera estética constitui um nível específico do desenvolvimento da subjetividade humana, que, a partir de então, é capaz de desfrutar, por meio do reflexo estético, de todo o processo de evolução espiritual alcançado pelo gênero em seu conjunto. O mecanismo específico que permite à arte fazer essa mediação entre indivíduo e gênero é esclarecido por Lukács (1978b, p. 222-3) ao se referir ao movimento do reflexo rumo à particularidade que a grande arte proporciona:

A especificidade do reflexo artístico da realidade é a representação desta relação recíproca entre fenômeno e essência, representação, porém, que faz surgir diante de nós um mundo que parece apenas composto de fenômenos, mas fenômenos tais que, sem perderem sua forma fenomênica, seu caráter de “superfície fugidia”, aliás precisamente mediante sua intensificação sensível em todos os seus momentos de movimento e 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 mun-

do fenomênico imediato, a qual conserva suas formas fenomênicas, mas as tornam transparentes e propícias à ininterrupta revelação da essência.

A arte permite um contato único entre a personalidade individual e os destinos do gênero humano em seu conjunto, ampliando a percepção e a experiência individual de um modo absolutamente peculiar, ao realizar uma síntese impossível dentro da esfera da cotidianidade e, conseqüentemente, mais concentrada do que a experiência da vida, ao tornar a essência dos fatos humanos imediatamente reconhecível e, ao permitir o acesso, também pela sensibilidade, das questões essenciais para a humanidade. Nas palavras de Lukács (1978b, p. 234-5):

[...] A obra, com sua generalização artística no particular, eleva por certo a matéria representada, depurando-a de tudo o que ela contém de cotidiano, e lhe empresta uma vida própria fundada aparentemente sobre si mesma, que repousa em si mesma [...]. Mas esta elevação do mundo cotidiano a uma esfera autônoma é uma pura aparência – ainda que seja uma aparência existente – na medida em que ela é o verdadeiro pressuposto para o retorno da arte à vida, para sua ativa eficácia na realidade social. De fato, somente por meio desta elevação na esfera da generalização artística (do particular, do típico) das figuras e dos eventos, 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 compreensibilidade e uma clareza que não podem ocorrer na própria vida.

Torna-se evidente que o simples deleite estético pode restringir-se apenas à admiração formalizante dos resultados obtidos pelo artista ao realizar uma obra determinada. Porém, esse deleite não alcança o status de desfrute propriamente estético, pois seria impossível separar a assimilação da obra às experiências pregressas do indivíduo a ponto de causar uma identificação imediata com a totalidade do gênero humano. Segundo Lukács, esta seria a prerrogativa de toda grande realização artística, isto é, daquele que alcançou a particularidade estética.

[...]. Apenas de uma forma elaborada sobre esta base podem as obras de arte extrair sua apaixonante eficácia. Jamais se deve (sic) 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 [...]. 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 (LUKÁCS, 1978b, p. 235).

Resulta desse encontro entre indivíduo e generidade humana, o inevitável enriquecimento da personalidade do indivíduo. Lukács considera o fato de que tal enriquecimento opera exclusivamente no nível da personalidade individual, sendo seus efeitos ao mesmo tempo amplos e restritos. Amplos no sentido de nesse processo o indivíduo poder reestruturar todo o escopo de sua experiência sensível em função de uma determinada experiência estética, no sentido de tornar indeléveis os efeitos espirituais de tal experiência. Restritos no sentido de não ser possível afirmar que a experiência esté-

tica tenha o alcance de modificar diretamente um ser humano em alguém totalmente novo, posto que nenhum indivíduo se apresenta como receptor meramente passivo da obra de arte, pois a participação da experiência estética exige a vinculação às precedentes. Implica dizer que as experiências culturais, a vinculação de classe, as memórias, enfim, todas as instâncias que constituem o sujeito enquanto estrutura psicossocial continuam operantes no momento do prazer estético e incidem sobre os seus efeitos. Nesse sentido, defendemos a posição de que a arte é um lugar privilegiado da expressão da subjetividade, é uma possibilidade concreta de afirmação da pessoalidade.

CONCLUSÃO

Ao conceber o trabalho como categoria ontológica central da realização humana, historicamente surgiram condições que possibilitaram o que hoje constitui um campo específico e essencialmente humano/social – a arte. Na vinculação da arte com o cotidiano, que também tem na antropomorfização sua essência, está o fundamento da concepção de que o reflexo artístico é uma construção do ir-sendo da humanidade.

A arte é um elemento essencial e indispensável para a autêntica individualidade genérica: uma individuação que é capaz de expressar uma experiência de um determinado tempo, que, embora parta de uma subjetividade (o artista), transcende-a e a transporta ao âmbito da generidade. A estética lukacsiana enfatiza o papel da arte enquanto autoconsciência do desenvolvimento do ser social por permitir a percepção sensível e racional dos problemas vividos por toda

a humanidade. Daí, a importância da arte na constituição do sujeito revolucionário.

Por meio deste artigo, dispomo-nos a iniciar um debate acerca da problemática sobre a função social da arte e a revolução social. Vimos que as relações entre arte e subjetividade apresentam uma nova possibilidade de repensarmos a construção de subjetividades revolucionárias. A partir de então, desenvolveremos em futuros trabalhos uma reflexão, ainda mais aprofundada, acerca do papel que a grande arte tem a desempenhar neste processo. Quando entendemos, de um lado, que a subjetividade é um ponto fundamental na construção do sujeito revolucionário, entendemos também, por outro lado, o papel fundamental da arte enquanto instrumento de autoconsciência humana. Isso nos leva a crer que devemos deixar de negligenciar o papel social da arte enquanto fator humanizador indispensável à constituição de verdadeiras possibilidades de emancipação humana.

Nesse sentido, lançamos uma proposta aos estudiosos das obras de György Lukács, para reservar maior consideração às questões estéticas e subjetivas na construção do devir revolucionário, enxergando a possibilidade que todas as obras de valor, que discutem ao mesmo tempo a sociabilidade do artista e as questões da generidade humana, contribuam para a constituição da subjetividade revolucionária, que trará a possibilidade de conquista da emancipação humana pelo sujeito revolucionário.

Assim, sendo a arte um reflexo privilegiado na descoberta da essencialidade do real, que, por meio de sua intensificação sensível, objetiva na obra de arte permitir aos sujeitos um vislumbre dos destinos do gênero humano em

seu conjunto, defendemos que a grande arte pode contribuir significativamente para a busca da emancipação humana. Pensar tais possibilidades é uma tarefa posta aos marxistas que pretendam uma práxis efetivamente mais humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FREDERICO, Celso. Cotidiano e arte em Lukács. In: **Estudos avançados**, vol. 14, n. 40, 2000, p. 299-308. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142000000300022>>. Acesso em: 10 Nov. 2011.

LUKÁCS, Georg. As bases ontológicas fundamentais do pensamento e da atividade humana. In: **Revista Temas de Ciências Humanas**. São Paulo: Livraria Editora ciências Humanas, 1978a.

_____. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a categoria da particularidade. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Lenadro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978b.

_____. **Estética 1**: a peculiaridad de lo estético – 1. cuestiones preliminares y de principio. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona – México: Grijalbo, 1966, vol. 1.

_____. **Estética 1**: a peculiaridad de lo estético – 2. Problemas de La mimesis. 2. ed. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona – México: Grijalbo, 1972, vol. 2.

MAGALHÃES, Belmira. **Vidas Secas**: os desejos de Sinha Vitória. Curitiba: HD Livros, 2001.

_____. **Da impossibilidade da festa a festa possível**. Maceió: EDUFAL, 2007.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**: teses sobre Feuerbach. São Paulo: Moraes, 1984.

_____. **Manuscritos econômico-filosóficos de 1844**. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **Glosas críticas**: marginais ao artigo “O rei da Prússia e a reforma social” de um prussiano. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MORAES, Andréa Pereira. **Mudar o mundo ou mudar a vida**: uma representação da crise das subjetividades políticas em Luisa (quase uma história de amor) e Aos meus amigos, de Maria Adelaide Amaral. Maceió, (Tese de doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Alagoas, 2010.

TERTULIAN, Nicolas. Lukács hoje. In: PINASSI, Maria Orlanda; LESSA, Sérgio (Orgs.). **Lukács e a atualidade do marxismo**. São Paulo: Boitempo, 2002.

_____. **George Lukács: etapas de seu pensamento estético**. Tradução de Renilda Moura Lima. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

VAISMANN, Esther. A ideologia e sua determinação ontológica. In: **Revista Ensaio**, n. 17/18, São Paulo, 1989.

ARTE E EMANCIPAÇÃO HUMANA: UMA ABORDAGEM ONTOLÓGICA PARA UMA NOVA PRÁXIS REVOLUCIONÁRIA

Marcus Flávio Alexandre da Silva

Luís Távora Furtado Ribeiro

A vida cotidiana sempre se caracterizou pelo permanente intercâmbio entre os homens por meio do trabalho. Nossa sociabilidade esteve immanentemente marcada pela relação de produção e criação de objetivações decorrentes da capacidade teleológica do gênero humano.

Contraditoriamente, o processo histórico de constituição de nossas formações sociais vem assumindo uma peculiaridade perversa, o domínio do homem pelo homem por meio de relações de produção baseadas na exploração de caráter escravista, feudal ou capitalista. Em todos esses momentos, o trabalho humano esteve controlado por uma classe social detentora do poder político e econômico e consequentemente, associado como uma atividade estranha ao homem.

Dentro desses contextos históricos, outros complexos sociais revelam sua dependência ontológica face a essa determinação fundante da sociabilidade humana. Os reflexos dessa profunda e decisiva mediação atinge o ser humano na sua totalidade, demarcando inclusive limites a sua criatividade, visto que sua consciência também está mediada pelas relações de produção historicamente situadas.

A ciência e arte são atividades humanas criativas relevantes para a evolução do gênero humano e nascidas da vida cotidiana, pois “el comportamiento cotidiano del hombre es comienzo y final al mismo tiempo de toda actividad humana” (LUKÁCS, 1974, p.11). O ser humano por meio de um processo de criação elementar consegue por meio de sua capacidade teleológica, imaginar a nível de suas prévias ideações, inovações revolucionárias para o salto ontológico da humanidade.

Nessa primeira etapa do processo criativo, o artista assume sua condição de ser mediado pela historicidade, pelas formações éticas e estéticas. Durante a elaboração abstrata de seu projeto artístico, o artista revela suas opções valorativas, dentre as quais suas concepções de mundo, sociedade, ser humano e, principalmente, ao estilo artístico preferido. O resultado final desse processo de construção subjetiva seria a própria expressão do pensamento do artista sobre a realidade sócio-histórica do gênero humano: a criação complexa.

Assim, da mesma forma que a ciência, o trabalho e a arte possuem características semelhantes, pois se tratam de objetivações humanas criativas nascidas no plano da consciência teleologicamente capacitada em imaginar idealmente exteriorizações reveladoras da evolução humana numa historicidade marcada por contradições e conflitos contínuos.

No entanto, a capacidade criativa desses dois complexos sociais sofrem determinações cruéis. Devido à lógica mercantil a que está submetido, o trabalho se transforma numa mercadoria, sendo explorado pela força do capital e a arte, perde espaço para exteriorizações mais identificadas ao entretenimento efêmero e passageiro, quando muito também se tornando inacessível ao público receptor das classes subalternas.

É bastante ilustrativo citarmos uma intérprete do pensamento de Walter Benjamin, no qual relata-se esse processo de transformação das funções sociais da arte na passagem do período medieval para o moderno.

En la historia del arte ve Benjamin la emergencia de los polos que señalan la percepción de las obras desde la Edad Media hasta los planteos del “arte por el arte” del siglo XIX. Ellos son los polos “cultural” y “fruitivo”, que introducen una diferencia histórica entre el arte medieval, ligado a la corte, y el arte del período capitalista, ligado ao mercado. En el primero había un predominio de valor cultural, ligado sobre todo a funciones religiosas, y en menor medida orientado al entretenimiento de la propia corte. El desarrollo del capitalismo, el proceso de secularización que abrió y la desaparición del mecenas, que es reemplazado por el mercado, produjeron la disminución del valor “cultural” y el crecimiento del “fruitivo”, aunque el primero no haya desaparecido del todo (y sea lo que explica el “recogimiento” al observar una pintura). La aparición de la reproductibilidad técnica fortalece este polo fruitivo, que Benjamin no considera más deseable que el cultural, pero en el que ve nuevas posibilidades (DÍAZ, 2008, p. 47).

No tocante às relações entre arte e sociedade, Georges Plekhanov refutou as tendências artísticas mais voltadas para um prazer estético pueril e, por isso, sem conteúdo e objetivos sociais.

A arte deve contribuir para desenvolver o conhecimento humano e para melhorar a estrutura da sociedade.

Outros recusam categoricamente esta opinião. No seu ponto de vista, a arte é em si mesma o seu próprio fim;

fazer dela um meio para atingir outros fins que lhe são estranhos, mesmo que fossem os mais nobres, é diminuir o valor da obra de arte (PLEKHANOV, 1977, p. 9).

Dessa forma, o autor observa que

a tendência dos artistas e das pessoas vivamente interessadas pela criação artística, para aceitar o ponto de vista da ‘arte pela arte’, nasce e reforça-se na sequência do desacordo irremediável que existe entre eles e o meio social que os rodeia (PLEKHANOV, 1997, p. 20).

Diante dessas novas possibilidades que o capitalismo oferece ao artista, pergunta-se: dentro desse novo contexto social é possível a arte contribuir para a emancipação humana? Qual seria a classe social responsável por essa tarefa histórica? Como os outros segmentos sociais podem estar inseridos nesta práxis revolucionária?

O materialismo histórico-dialético procura responder essas questões por meio das posições políticas assumidas por Karl Marx nos seus escritos, bem como outros autores seguidores do seu pensamento. Dentre eles, temos Geörgy Lukács, maior pensador marxista do século XX, capaz de ter reconhecido aos erros históricos da experiência stalinista e revigorar a utopia socialista. A estética marxista por ele aprofundada problematiza as contradições da sociedade capitalista por meio da sua teoria do reflexo. Entrevistado por Péter Rényi y Pál Pándi em sua casa em Budapest na primavera de 1968 sobre questões de interesse cultural, Lukács demonstra como a arte exerce sua influência sobre os processos sociais, mostrando como a estética marxista surgiu a partir dos estudos de Marx sobre a Literatura.

E: Aun cuando hay diferentes abordajes entre nosotros, creemos que acordamos en lo fundamental. Así que permítanos pasar a la siguiente pregunta. Usted há estado peleando y discutiendo durante muchas décadas por el reconocimiento de la responsabilidad social de las artes. ¿Cuál considera que es la esencia de esta responsabilidad de hoy em día?

GL: La importancia real de la literatura es que revela cuáles son los grandes y profundos problemas humanos dentro de cualquier período dado. Esta toma de consciencia de los problemas gracias a las artes, transmitidas adecuadamente, actúa sobre el proceso histórico mismo. No creo que sea pura casualidad que Marx relejera las tragedias griegas cada año y que supiera largos pasajes de Shakespeare de memoria. Esto no era simple amor a la literatura. Estoy convencido de que aprendí mucho de esas obras. Aprendí a comprender los conflictos en la historia y los períodos de transición no solamente como la suma total de las jugadas de ajedrez individuales, sino a ver la forma en la que estaban conectadas, es decir, a verlas en su propio contexto (MARX, 2004, p. 118-119).

A partir desse depoimento de Lukács, é importante ressaltar nossa preocupação em demonstrar o caráter político-pedagógico da arte, sem, contudo, defender uma instrumentalização política dos reflexos artísticos em geral, ou seja, estes sendo utilizados unicamente como um meio para atingir fins políticos de justificação ou transformação social. Até aqui, reafirmamos as posições marxiano-lukácsianas de que a arte pode contribuir para a manutenção ou alteração dos rumos da história da humanidade, assumida também por outros intérpretes da estética marxista.

(...) el arte es una de las formas que desarrolla la humanidad para vencer la inercia de su médio; pero una forma determinada, cuyo objeto es aportar el componente fundamental de toda praxis: la comprensión del mundo no (solo) en su estructura objetiva, sino en su significado para el hombre. Es decir, supone una doble representación; de la naturaleza, que existe independientemente del hombre, y del hombre, que recurre a ella y pertenece a ella, con sus finalidades de origen social. Y pone en escena esta relación, en la que el fin último es el hombre reconciliado con la naturaleza.

El arte es, de este modo, un camino hacia el autoconocimiento del ser humano en su intercambio con el mundo en el que vive y actúa. Cada obra es la realización intelectual de un ideal de dominio; la creación de un contexto significativo dentro del qual cada parte posee una relación con la totalidad. De este modo se elabora una consciencia de la constitución objetiva del mundo, de su manera de ser, de los complejos que efectivamente operan dentro de una realidad histórica. Un espacio en el que la subjetividad creadora humaniza el mundo, concediendo orden a la masa de experiencias para descubrir las determinaciones del escenario en el que la humanidad define su destino, la medida del acuerdo entre el espacio social y las exigencias del hombre para la realización de sus fines (WISNIACKI, 2005, p. 80-81).

É importante problematizar ainda como se dá a “contribuição” da arte para a emancipação humana. Não seria uma relação mecânica e determinista, mas sim uma condição ontológica da arte. O artista na sua singularidade se universaliza quando sua obra evoca no seu público receptor emoções e sentimentos capazes de ampliar a consciência humana, pois “el arte es, entonces, una promesa de liberación: la elevación al nivel de una consciencia verdadera, la conquista intelectual de la realidad, que allí aparece consumada, es el primer paso hacia una praxis transformadora” (WISNIACKI, 2005, p. 87).

Desse modo, a arte contribui para o processo de emancipação humana, quando consegue superar as limitações da vida cotidiana desfetichizando as relações entre as pessoas nestes momentos de *catharsis* social, ou seja, as individualidades e as particularidades sociais são postas no plano de uma relativização momentânea para que o indivíduo se reconheça como partícipe do gênero humano, visto que “a arte é um dos meios de aproximação espiritual entre dos homens entre si. E quanto mais o sentimento expresso numa obra de arte é elevado, mas esta obra, mas esta obra facilita as relações espirituais entre os homens” (PLEKHANOV, 1977, p. 28).

Em outros termos, essa ideia é retomada nas argumentações desenvolvidas por um importante intérprete de Lukács ao afirmar que este,

faz, então, da presença da consciência de si do gênero humano a marca distintiva das obras de arte verdadeiras, diferentemente dos produtos com veleidades artísticas, próprios a satisfazer as inclinações de uma subjetividade individual ou de um grupo social (TERTULIAN, 2008, p. 269).

O público receptor sensível para compreender os mistérios da arte em geral e capaz de se posicionar criticamente em relação a todos os fenômenos de fruição estética da sociedade, contribui para a eficácia artística, ou seja, para o aprimoramento dos processos criativos dos artistas e, principalmente, para o reconhecimento do valor artístico de uma obra, pois o mérito de uma obra de arte “é determinado, definitivamente, pelo valor de seu conteúdo” ou “depende da beleza dos sentimentos que exprime” (PLEKHANOV, 1977, p. 26-27).

A problemática da avaliação estética das obras de arte pelo público é retomada com argumentações de cunho on-

tológico, nas quais fica evidente a dificuldade de reconhecer esse valor se não for orientada por uma crítica de arte fundamentada nestes pressupostos filosóficos.

Como, no entanto, reconhecer a presença da consciência de si do gênero humano em uma obra e como o próprio artista pode pressentir que chegou a exprimi-lo, uma vez que a linha de demarcação entre as diferentes categorias de produtos artísticos aparece de forma sem nitidez e difícil de fixar?

Lukács observa sutilmente que o artista não pode nunca ter a absoluta certeza de que chegou, por meio de sua obra, ao nível da consciência de si com valor de universalidade (enquanto a ciência ou a moral, em sua área específica de atividade, podem ter tais certezas). Ele se lança à *corps perdu* na criação de sua própria obra, e todo de criação artística comporta, em todo momento, o sentimento de risco. Uma segunda observação importante, estreitamente ligada à precedente, é que o acesso à consciência de si da espécie humana pode, em matéria de arte, ser o produto de um ato de vontade, e em nenhum caso pode ocorrer “contornando” os condicionamentos particulares da subjetividade do artista (individuais, de classe, nacionais etc). Obras realizadas com a consciência de um pertencer exclusivo a um *hic et nunc* temporal e geográfico podem implicitamente atingir o nível da universalidade humana, enquanto outras, concebidas com a vontade expressa de chegar ao patamar do “humano em geral”, podem rapidamente cair no esquecimento.

Lukács reconhece, com franqueza, que a presença do caráter de espécie do homem é um momento “*a priori* impossível de distinguir” em suas produções artísticas. Só o curso da história sanciona o que é transitório e o que é duradouro (TERTULIAN, 2008, 269-270).

Porém, não podemos desconsiderar as influências valorativas durante o processo de criação artística. A *mimesis* seria outra característica peculiar ao fazer artístico e, por isso um desafio permanente para o artista. Nessa busca pela imitação fiel da realidade, o criador pode expor sua subjetividade de classe, sua perspectiva ideo-política, enfim, sua visão de mundo, pois

não existe obra de arte que seja totalmente desprovida de conteúdo ideológico. Mesmo os autores que colocam a forma acima de tudo e que não se preocupam com o conteúdo exprimem sempre uma ideia nas suas obras, sob uma forma ou outra (PLEKHANOV, 1997, p. 27).

O público receptor, por sua vez, percebe seu esforço mimético e as intenções pessoais do autor na obra. Dentro mediação dialética entre o artista e o público, este se apresenta de forma autônoma e crítica para aceitar ou não a proposta da obra, tendo possibilidades de dialogar com ela se posicionando de forma interpretativa.

A temática da religião tem sido explorada de forma crescente nos palcos de teatro e nas salas de cinema no Brasil. No caso, a arte se aliou à religião para atingir um público receptor carente desses dois reflexos na vida cotidiana. A proposta do teatro transcendental seria uma dessas maneiras, pelas quais o ator vem tentando encontrando espaço para atuar em peças teatrais que entram no circuito cultural das grandes capitais brasileiras para amolecer e divertir os corações de suas plateias.

O cinema vem seguindo a estratégia mercadológica voltada para o público religioso, principalmente o espírita. Este segmento, no Brasil, está crescendo devido ao fenôme-

no permanente de adesão, fato este, responsável por situar o Brasil como um país possuidor do maior número de espíritas do mundo.

O precursor do cinema espírita brasileiro foi o filme “Bezerra de Menezes – O Diário de um espírito” (2008). Dirigido pelos cearenses Glauber Filho e Joe Pimentel, o longa-metragem procura divulgar a doutrina espírita contando a história de um *médium* cearense conhecido como “Médico dos Pobres”. No ano de 2010, foram lançados os filmes “Chico Xavier – O Filme” com direção de Daniel Filho e “Nosso Lar”, dirigido e roteirizado por Wagner de Assis. Em 2011, tivemos as estreias de “As Mães de Chico Xavier”, também assinado por Glauber Filho e Halder Gomes, lançado em abril por ocasião do encerramento das comemorações do centenário do *médium* mineiro Chico Xavier e o “Filme dos Espíritos”, lançado em outubro em circuito nacional.

Indiscutivelmente, a produção seriada dessas películas no Ceará atinge os interesses religiosos da população, como também atende aos interesses de grandes produtores de filmes que impõem uma estética televisiva, exigência essa de nossa era digital. Nesse caso, a linguagem cinematográfica utilizada nestas produções acaba exercendo uma influência negativa na mensagem transmitida.

A onda espírita seja no teatro ou no cinema brasileiro traz indiscutivelmente uma mensagem humanista incentivadora de relações sociais baseada no amor fraterno e, principalmente, de esperança de uma vida melhor caso o indivíduo reconheça que seus reais condicionamentos existenciais estão na ordem espiritual e não no mundo concreto da luta pela sobrevivência por meio do trabalho.

O cinema transcendental representa uma “tendência da produção cultural contemporânea”, por isso, momentânea, passageira, ou seja, um modismo, com forte identificação com a estética dos filmes pós-modernos caracterizados por suas propostas debilitadoras do sentido histórico dos indivíduos no mundo, pois nelas nossa particularidade social fica reduzida aos elementos alusivos à religião e as experiências místicas. Não é à toa, o inquestionável “sucesso” de público da vertente espiritualista no cinema, pois, de acordo com os seus principais produtores, o gênero transcendental na sétima arte levou mais de oito milhões de espectadores aos cinemas brasileiros.

Por outro lado, os espaços nos quais a “grande arte” se faz presente, geralmente ficam restritos a segmentos sociais possuidores de poder aquisitivo. A arte está aprisionada em salas de museus distantes do povo, em galerias sem visibilidade social ampla, em teatros e cinemas de acesso caro²², enfim, em exposições de arte patrocinadas eventualmente pelo poder público. Tudo isso, nos coloca em situações vexatórias para admitirmos que a arte, no contexto da sociabilidade capitalista, pode emancipar o homem ou expressar esse processo de luta pela emancipação por meio da elevação do nível da consciência das pessoas.

A hostilidade que a arte sofre no mundo burguês fica evidente na dificuldade de encontrarmos pessoas decididas em viver profissionalmente desse ofício. Nossa sociabilidade está profundamente organizada em função das coisas e

²² O acesso ao cinema no Ceará vem se restringindo aos espaços de “shopping center”, nos quais seus ingressos são inacessíveis ao público mais pobre. Além disso, perdemos uma tradição dos cinemas nos bairros. Neles, a população podia assistir seus filmes com mais facilidade e comodidade.

do dinheiro. Por isso, viver da arte num mundo regido pela lógica do capital assume contornos de um empreendimento social arriscado e raro, pois não é fácil encontrarmos um cineasta em qualquer esquina da cidade ou um artista plástico em qualquer espaço urbano ou um escritor para dialogarmos numa cadeira de um ônibus.

Submetido ainda a uma lógica de controle do Estado, o segmento artístico em geral sobrevive de forma viciada e dependente das soluções provisórias e assistencialistas do poder público. A reprodução do ideário neoliberal no meio artístico brasileiro por meio da política de editais coloca os artistas na situação de pedintes. Somado a isso, existe o problema da distribuição desigual de verbas entre as regiões do país, por meio do Ministério da Cultura.

Particularmente, no caso cearense, as novas demandas estéticas não são atendidas devido ao desinteresse dos gestores culturais aliado ao desconhecimento desses talentos pelas secretarias estaduais de cultura. Outro agravante do obscurantismo cultural no Ceará é a falta de comprometimento das empresas privadas em investir em cultura, mesmo sabendo da existência de leis de incentivo fiscal que ajudam nos abatimentos de impostos.

A corrida dos proponentes de projetos pelo financiamento via chamadas públicas acirra a concorrência entre os produtores culturais, desunindo-os. A evidência disso está numa prática disseminada entre os nossos artistas em formar parceiras que, na maioria das vezes, tornam-se grupos fechados organizados de forma corporativa, nos quais os interesses pessoais tornam-se mais importantes do que os coletivos.

No Ceará, acontece também um verdadeiro direcionamento para um segmento artístico tornando-o massificado, esquecendo que existem outras manifestações culturais importantes por retratarem raízes históricas fundamentais de nosso povo, tais como: a dança do coco, caninha verde, pastoril, reizado, maculelê, maneiro pau, etc.

O artista cearense encontra dificuldade para apresentar sua arte em espaços públicos. O teatro amador e de periferia responsáveis pelo surgimento de novos talentos tem dificuldade de conseguir agendar seus espetáculos regularmente. Geralmente, essas pautas são caras e muitas vezes exigem que a peça tenha uma experiência prévia de apresentação.

Diferentemente, dos inúmeros festivais relacionados ao cinema e vídeo cearense, existe uma carência de eventos musicais. Estes foram fundamentais para o aparecimento de importantes cantores reconhecidos nacionalmente, como Fagner, Belchior, Ednardo, Calé Alencar, Amelinha, Fausto Nilo e outros. Estes festivais surgiram numa época marcada pela repressão político-militar, exercendo uma forte influência para a juventude da época. Nos dias atuais, a música no Ceará vem assumindo contornos cada vez mais comerciais contribuindo muito pouco para a formação de consciências críticas e de gosto estético refinado.

Pergunta-se então: como a arte emancipa dentro dessa realidade social marcada pelo extremo individualismo, alienação e concorrência mercantil, no qual a sobrevivência do artista está mais em jogo do que a qualidade da obra de arte? Quais seriam as possibilidades reais para o surgimento de uma sociedade emancipada, frente aos condicionamentos históricos sofridos pelo gênero humano?

Essas questões são extremamente desafiadoras para a humanidade. O indivíduo visto como um ser social determinado pelas legalidades objetivas da sociedade capitalista e, por isso, envolvido por implicações ontológicas profundas, pode mesmo assim, de forma coletiva e organizada transformar a realidade social. Nesse sentido, a filosofia materialista baseada numa “dialética da natureza”, dissolve a tensão entre a realidade e possibilidade, como aposta um intérprete do pensamento romântico revolucionário de Ernst Bloch “pues, para él, el mundo se encuentra pleno de disposiciones, tendencias y latencias que apuntan a algo, y esse algo es la realización de la intención utópica: un mundo liberado de sufrimientos indignos, de angustia, de alienación” (LÖWY, 2007, p.16).

A arte compreendida para além dos limites do entretenimento e do prazer estético passageiro pode evocar nas singularidades sentimentos universais por meio de obras que tematizam os reais conflitos da humanidade.

Seja como for, pode dizer-se com segurança que o talento de qualquer verdadeiro artista é grandemente reforçado se for penetrado pelas grandes ideias emancipadoras do nosso tempo. É preciso apenas que estas ideias penetrem na sua carne e no seu sangue para que ele possa exprimi-las verdadeiramente como artista (PLEKHANOV, 1977, p. 72).

Assim, o artista pode estar engajado no conjunto das lutas dos trabalhadores pela práxis transformadora do mundo, visto que pode exercer uma importante função social por meio de sua arte: a formação de consciências e individualidades comprometidas por uma nova ética das relações humanas negadoras de toda forma de opressão e dominação.

Logo, no devir desse novo contexto social, caracterizado pela abolição do poder e da propriedade privada, a classe trabalhadora sujeito histórico dessa transformação radical do atual modelo sócio metabólico baseado na lógica do capital, seria protagonista junto com o segmento artístico de uma ação revolucionária, fruto de uma nova práxis teleologicamente orientada para a realização da utopia socialista, esta fundada nos reais interesses e aspirações do povo verdadeiramente emancipado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DÍAZ, Ariane. Huellas de las vanguardias. In: VEDDA, Miguel. (Comp.) Walter Benjamin. **Constelaciones dialécticas**. Buenos Aires: Herramienta, 2008.

LÖWY, Michael. Utopía y romanticismo revolucionario en Ernst Bloch. In: VEDDA, Miguel. (Comp.) Ernst Bloch. **Tendencias y latencias de um pensamiento**. Buenos Aires: Herramienta, 2007.

LUKÁCS, György. Entrevista: en casa, con György Lukács. In: INFRANCA, Antonino y.

VEDDA, Miguel. (Comp.) **Testamento político y otros escritos sobre política y filosofía**. 2.ed. Buenos Aires: Herramienta, 2004.

_____. **Estética I. La peculiaridad de lo estético**. 3.ed. Barcelona, Buenos Aires, México, D.F.: Ediciones Grijalbo, 1974.

NICOLAS, Tertulian. **Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

PLEKHANOV, Georges. **A arte e a vida social**. Lisboa: Moraes Editores, 1977. (Coleção Temas e Problemas).

WISNIACKI, Flavio. A la búsqueda del realista: una lectura de Kafka a partir de la ontología de Lukács). In: VEDDA, Miguel. (Comp.) **György Lukács y la Literatura Alemana**. Buenos Aires: Herramienta, 2005.

MEDIAÇÃO, SABERES E PRÁTICAS NA DOCÊNCIA EM ARTE

José Albio Moreira de Sales
Sandra Nancy Ramos Freire Bezerra
Marcos Aurélio Moreira Franco

INTRODUÇÃO

O reconhecimento, a valorização e a preservação de bens culturais, são de grande importância para as sociedades do presente e também para as do futuro. Para tanto, faz-se necessário no âmbito do ensino escolar a realização de ações educativas formativas a fim de que cada sujeito, ao tempo que compreenda o valor de tais manifestações, passe também a reconhecê-las como conhecimento construído pela sociedade.

Nesse sentido, acreditamos que ações docentes voltadas para a construção do conhecimento patrimonial constituem importantes elementos de formação cidadã conforme Oriá (1998, p.137) ao afirmar que “a preservação do patrimônio é vista, hoje, prioritariamente, como uma questão de cidadania e, como tal, interessa a todos por se constituir em direito fundamental do cidadão e esteio para a construção da identidade cultural.”

Foi perseguindo a necessidade de desenvolver uma proposta de pesquisa colaborativa que levasse em consideração a diversidade cultural e artística regional que passamos a trabalhar com professores da rede pública municipal do Crato/CE, visando contribuir na elaboração de planejamentos de

atividades através de um material de apoio didático com foco voltado para a produção cultural existente no Cariri²³.

Nessa região, assim como em tantas outras de nosso país, existem muitas manifestações artísticas culturais passíveis de serem apropriadas no ensino de arte. No campo da musicalidade as bandas *cabaçais* ganham destaque bem como as cantorias de viola e os benditos entoados pelas irmandades de penitentes nos velórios e rituais de flagelação.

No campo da dança e da teatralidade destacam-se os reisados, as lapinhas, o maneiro-pau e tantas outras expressões, constituídas de rica dinâmica cultural. Nas artes visuais, o imaginário do povo, suas vivências e tradições são materializados na criação dos escultores da madeira, do barro e das xilogravuras.

Decerto, muitos desses elementos estão presentes desde a colonização ao tempo em que outros, têm suas raízes na ancestralidade de grupos humanos que passaram pela região cujas expressões, ritos, cantos e artes visuais emanaram do enfrentamento com a natureza, originando formas de representações simbólicas que reinventadas, influenciaram ao longo das gerações suas diversas produções artísticas.

Vale mencionar que a Região do Cariri apresenta em sua constituição geográfica e formação geológica inúmeros elementos que têm despertado o interesse de pesquisadores: lugar de clima ameno; solos férteis e uma vegetação bastante variada; detentor de abundantes mananciais de águas minerais ocasionados pela formação geológica da Chapada do Araripe.

23 Região localizada ao sul do Estado do Ceará que abrange 33 municípios cearenses, encravados ao longo da fronteira com Pernambuco até os limites do Piauí e da Paraíba pelo prolongamento da Chapada do Araripe.

Essa condição propiciou migração de grupos de variadas etnias e localidades, forjando um ambiente de diversas expressões e produções no campo das artes, dos ofícios, dos fazeres e saberes. Como espaço cultural foi marcado pela religiosidade popular, ressignificada a partir de elementos indígenas, afros e cristãos, estes últimos disseminados por missionários capuchinhos que passaram pela região no século XVIII, pelo padre Ibiapina assim como a figura do padre Cícero Romão que, por meio de um “milagre” arrebatou a fé de milhares de pessoas difundindo o fenômeno das romarias em Juazeiro do Norte.

Essa dinâmica cultural favoreceu a interação, interpenetração e assimilação de diversas experiências ao longo do tempo que aos poucos foram se mesclando e dando surgimento a muitas outras que passaram a ser apontadas como patrimônio cultural do Cariri por grupos de intelectuais e estudiosos locais.

Entendemos que estas manifestações, que foram eleitas como sendo da “tradição regional” e patrimônio cultural, poderão ser vistas no âmbito escolar como conteúdo de ensino, desde que sejam entendidas de maneira crítica.

Esse repertório traduzido como elemento educativo em arte ganha relevância, sobretudo, no momento em que as orientações curriculares apontam para a necessidade de promover um aprendizado que contemple as expressões locais conforme expressa a LDB 9.394/96 ao enfatizar em seu artigo 10 § 2º que “o ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos”.

O contato com a realidade do ensino da arte nas escolas revelou a necessidade de ações de formação docente que levasse em conta esse patrimônio como conteúdo de ensino e, sobretudo de investimento instrumentalização teórico-metodológica, uma vez que era preciso considerar que alguns professores já tomavam alguns desses elementos como conteúdo em seus planejamentos.

Diante do exposto, como docentes da Universidade Regional do Cariri²⁴, observamos ao longo de quatro anos de pesquisa e no acompanhamento dos professores de arte nos municípios de Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha, através do trabalho com grupos de estudos iniciados em 2004, que a produção artística e cultural existente na região figurava de maneira tímida nos projetos realizados na disciplina arte; embora as secretarias de educação dos municípios declarassem orientar os professores para desenvolverem um trabalho respeiando essa possibilidade.

Nesse sentido, elaboramos um projeto com o intuito de consolidar a iniciativa das secretarias municipais partindo do conhecimento, e do patrimônio artístico regional subsidiado pela instrumentalização dos docentes. Dessa forma elaboramos um material visual de apoio didático destinado aos professores que atuavam no ensino da arte nas escolas da região.

24 Sediada nos municípios de Crato, Juazeiro do Norte e Santana do Cariri, a URCA atende a uma comunidade de aproximadamente 9.000(nove mil) estudantes de cerca de 91 municípios dos Estados do Ceará, Piauí, Pernambuco e Paraíba, distribuídos entre os cursos de graduação, programas especiais, pós-graduação lato sensu e stricto sensu.

SOBRE O MATERIAL VISUAL DE APOIO DIDÁTICO

O material de apoio didático objetivou “formar leitores das representações da produção artística local desenvolvendo o olhar e o senso estético, bem como favorecer o reconhecimento da cultura como conteúdo”, revelando a possibilidade dos professores trabalharem saberes em arte tomando como princípio elementos materializados na escultura em madeira, na xilogravura e nos grafismos.

No tocante à ação educativa, reconhecemos que os professores podiam atuar como mediadores de um processo de aprendizagem em arte favorecendo a formação dos alunos para o reconhecimento, valorização e a expressão individual partindo dos elementos das artes visuais presentes inclusive na sua própria comunidade.

Como objetivos específicos, o trabalho com o material vislumbrou:

1. - Possibilitar por meio da leitura da imagem uma imersão nos elementos constituintes do Patrimônio artístico-cultural regional;
2. - Promover o reconhecimento e a divulgação dos artistas locais e suas obras por meio de material visual de apoio didático;
3. - Oferecer por meio do material de apoio didático subsídios para a elaboração de projetos em Artes Visuais pelos professores da Educação Infantil e do Ensino Fundamental da rede pública;
4. - Estimular nos professores a desenvolverem a prática da pesquisa elaborando um acervo de imagens com produções de outros artistas locais.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Na busca pela construção de uma proposta voltada para o trabalho do professor que atua no ensino da arte em escolas públicas da região do Cariri, nos apropriamos primeiramente dos postulados da abordagem triangular. Proposta que se afirma como pós-moderna e que considera a leitura da imagem, a contextualização e o fazer como processos significativos para se ensinar-aprender arte.

A abordagem triangular é reconhecida pelo PCN Arte (1997) como importante produção teórico-metodológica para a área e apresenta em seu texto os fundamentos da sua constituição,

Entre as várias propostas disseminadas no Brasil, na transição para o século XXI, destacam-se aquelas que se têm afirmado pela abrangência e por envolver ações que, sem dúvida, estão interferindo na melhoria da aprendizagem e do ensino de arte. Trata-se das tendências que estabelecem as relações entre a educação estética e a educação artística dos alunos. É uma educação estética que não propõe apenas o código hegemônico, mas também a apreciação de cânones de valores de múltiplas culturas, do meio ambiente imediato e do cotidiano. Encontra-se ainda difundida no país a abordagem para o ensino da arte que postula a necessidade da apreciação da obra de arte, da história e do fazer artístico associados. É característica desse novo marco curricular a reivindicação de se designar a área por Arte (e não mais por Educação Artística) e de incluí-la na estrutura curricular como área com conteúdos próprios ligados à cultura artística, e não apenas como atividade (BRASIL, p. 28-29).

Essa abordagem objetiva que o aluno torne-se aprendiz e criador; aponta a imagem como conteúdo de trabalho

na escola e passa a considerar a produção cultural e histórica superando visões que aproximam o ensino da arte de uma vivência meramente expressiva e pragmatista. Assim, através da leitura, da contextualização e do fazer artístico, a Proposta Triangular indica um processo de integração e diálogos favorecendo o contato do aluno com a arte produzida no seu meio, se comprometendo com a ampliação da sua formação estética e artística – na e a partir da obra – e com a possibilidade de os sujeitos experimentarem uma poética pessoal.

Na escolha do referencial teórico consideramos a trajetória dos estudos acadêmicos sobre o ensino da arte na Região do Cariri tanto no curso de graduação em pedagogia quanto nos cursos de especialização que, no início dos anos 90 se assentaram na Abordagem Triangular. Também o trabalho com os grupos de Estudos mantidos pelo Pólo URCA Arte na Escola durante o período em que permanecemos à frente. Somou-se ainda, na escolha da Abordagem triangular o fato de o PCN Arte referendar esta abordagem reconhecendo-a e afirmando-a como fundamento para uma prática contemporânea no ensino da arte.

Vale salientar que essa abordagem, no nosso entendimento, possibilita o diálogo com outras abordagens contemporâneas para o ensino da arte como, por exemplo, a cultura visual tornando possível a elaboração de variadas práticas de ensino em arte.

A abordagem crítica de Giroux (1997) também subsidiou a fundamentação teórica da nossa proposta um vez que ela nos ajudava a pensar e entender o papel do professor como sujeito propositor em contraposição à tendência em reduzir os professores ao status de “técnicos especializados”

dentro da burocracia escolar. Segundo o autor, nessa tendência, a ação docente se restringiria a simples condição de administrar e implementar programas curriculares ignorando-se a inteligência, julgamento e a experiência dos professores ao invés de favorecer a sua participação ativa no desenvolvimento e na apropriação crítica do currículo.

Ao colocarmos à disposição do professor um material visual de apoio didático em arte a fim de compreender como estes elaboram propostas de ensino, ensejamos uma investigação das possibilidades destes sujeitos desenvolverem, dentro da sua capacidade de interpretação e planejamento conteúdos e atividades na disciplina de artes. Para além de técnicos especializados, como bem enfatizou Giroux (1997), vislumbramos o professor como um sujeito capaz de criar e propor, a quem devem ser dadas condições e possibilidades para o exercício dessa disposições.

ORGANIZAÇÃO DO MATERIAL

O material didático apresenta imagens de elementos do patrimônio artístico-cultural da região disponibilizado aos professores por meio de três xilogravuras originais e três reproduções de imagens, sendo duas referentes a esculturas em madeira e uma imagem referente aos grafismos encontrados em brinquedos de flandres muito presentes no cotidiano de professores e alunos.

As imagens estão dispostas em uma pequena mala de madeira, semelhante as utilizadas pelas pessoas mais simples da região para a guarda de seus pertences.²⁵ Confeccionada

25 É comum também que estas malas sejam adquiridas pelos romeiros do Padre Cícero no Juazeiro do Norte durante a celebração das romarias.

manualmente com grafismos produzidos pelo artesão João Bosco, a mala que acolhe o material convida professores e alunos a uma viagem, explorando aspectos do modo de ser, viver e celebrar do povo.

No interior de cada mala, constam três xilogravuras originais feitas pelo xilógrafo da Lira Nordestina, José Lourenço representando:

I. Um grupo de brincantes do reisado, “folgado que percorre as ruas e os sítios do Cariri, principalmente nos meses de dezembro a janeiro (...) vestidos como gladiadores romanos, tendo as roupas enfeitadas com espelhos e fitas colorida” (BEZERRA, 2003, p. 23-27).

II. A representação de um Engenho, estabelecimento agrícola destinado ao fabrico de mel, rapadura e cachaça, elemento muito significativo e representante da Cultura, História e da economia da região.

III. A representação de um aspecto da romaria no Juazeiro do Norte, onde o artista enfoca o momento em que um romeiro é fotografado ao lado de uma estátua do Padre Cícero.

Das três pranchas com imagens, duas apresentam reproduções de obras do escultor Manuel Graciano e ambas trazem:

I. Uma representação da banda cabaçal, grupo popular que anima as festas dos sítios e das cidades no Cariri.

II. Uma figura zoomorfa representando o mundo imaginário do artista, povoado por bichos fantásticos, cuja obra original pertence ao acervo da URCA.

A terceira prancha traz a fotografia dos grafismos encontrados em carrinhos de flandres; brinquedos bastante comercializados nas feiras do interior do Nordeste.

Para subsidiar o planejamento dos professores, integra o material um livro organizado em quatro momentos que procuram: contextualizar a abordagem triangular como fundamento teórico, apresentar os artistas e seus trabalhos - aqui materializados na xilogravura, na escultura em madeira e nos grafismos; abordar situações de leitura das imagens e sugestões de experimentações com cada modalidade das artes visuais para que o professor, a partir delas, elabore suas proposições didáticas.

Todo esse material foi pensado como instrumento de mediação pedagógica entre a cultura local e a ação educativa da escola por meio das aulas de arte. A ideia de mediação é entendida como ação intermediadora por meio da qual se pode aproximar duas realidades. Vale ressaltar que, essa atividade só se concretizou, de fato mediante a atuação do docente nesse processo haja vista que o material não se constitui uma unidade disjunta.

O USO DO MATERIAL NA REDE MUNICIPAL DO CRATO COMO OBJETO DE PESQUISA

Inicialmente, o material O Cariri nas Tramas da Arte, da Imagem e da Cultura foi lançado na Universidade com a participação de professores da rede Municipal. Mediante parceria formal com a Secretaria de Educação foi pensada uma atividade de pesquisa e ao mesmo tempo de acompanhamento dos professores a fim de verificar os usos e a vivência de propostas de trabalho.

Assim, foi firmada uma parceria entre a URCA - por meio da Pró-Reitoria de Extensão -, e a Secretaria de Educação do Município de Crato, possibilitando a realização do trabalho com 36 professores que atuavam no ensino da arte do 6º a o 9º ano representando 12 escolas da rede; no entanto, como sujeitos da pesquisa foram eleitos dezesseis destes professores.

Para a condução da pesquisa foi sistematizado um encontro a cada dois meses durante o ano de 2009 totalizando-se, assim, cinco reuniões onde os professores apresentavam suas vivências, dificuldades encontradas e alternativas de trabalho. A socialização dessas através do relato de experiências foi organizada sob a forma de relatos orais, algumas vezes acompanhadas pela apresentação de produções feitas durante as aulas de artes.

A utilização de questionários, contendo questões estruturadas possibilitou a definição do perfil sociocultural dos participantes assim como, o registro de atividades vivenciadas pelos docentes. Questões específicas apontaram para comentários que referendavam a identificação e justificativa do uso de determinada imagem.

ACHADOS INICIAIS

A primeira questão a ser compreendida, no trabalho com os professores, foi a identificação de suas habilitações e assim observamos que dos dezesseis docentes, nenhum havia cursado a licenciatura em arte. Foi notado, no entanto, que a maioria destes era proveniente das licenciaturas em Pedagogia e Letras.

Ao buscarmos elementos para compreensão desse quadro que apontava a prevalência de duas habilitações, a coordenação da área de códigos e linguagens da Secretaria de Educação justificou que tal situação decorreu da preocupação com a lotação dos professores em disciplinas afins.

Por conseguinte, houve o interesse em compreender o tempo de docência que os professores possuíam independente do tempo de trabalho com a disciplina arte e assim constatamos uma variação que se situava entre menos de um ano até 25 anos de atuação, todavia a maior parte dos docentes já exercia o magistério há mais de 10 anos.

O tempo de docência dos professores denotou que se tratava de um grupo que possuía vivência considerável no magistério e que já havia participado de outras propostas políticas, curriculares e de formação docente que lhes possibilitava entender que o desenvolvimento do trabalho com o material representava uma alternativa de atuação pedagógica no ensino da arte.

Outra questão da pesquisa foi verificar se os professores já utilizavam a cultura regional como conteúdo de ensino posto que tal indicação estava contemplada na proposta curricular da Secretaria de Educação. As respostas revelaram que 81% já considerava o aspecto regional em seu trabalho circunstancia que pôde ser analisada como bastante relevante para a identificação dos docentes com o material.

Com relação à abrangência do material por meio da sua utilização junto aos alunos, constatamos que 1.486 (mil quatrocentos e oitenta e seis) estudantes do 6º ao 9º ano do ensino fundamental estiveram envolvidos nas práticas difundidas pelos professores. Isso nos fez perceber quanto

o investimento na instrumentalização bem como na formação docente consegue repercutir diretamente na comunidade discente. Outra questão importante foi constatar que o maior número de alunos atendidos com o material no grupo estudado estava situado entre as turmas de 6º e 7º ano.

A investigação acerca do encontro do professor com o material revelou uma identificação com duas imagens que constituíam aspectos da tradição local, sendo elas o engenho e o reisado, denotando a afinidade dos professores com essas representações, condição esta que influenciou tanto na escolha quanto na elaboração de propostas didáticas a partir dessas imagens.

OS USOS E VIVÊNCIAS NA PESQUISA COLABORATIVA

De posse do material e orientados a planejar suas aulas, os professores elaboraram e vivenciaram diversas propostas durante o ano letivo de 2009. Estas propostas estiveram em sua maioria situadas no campo das artes visuais, embora como já enunciamos anteriormente, mesmo os professores não possuindo habilitação em arte, contudo eles ousaram na exploração de recursos alternativos e de materiais naturais para composição de trabalhos ligados ao fazer artístico, pesquisaram juntamente com os alunos sobre elementos da visualidade do cotidiano e traços das expressões tradicionais materializando as descobertas em suas poéticas, desenvolveram visitas a centros culturais e feiras livres, além da elaboração de projetos para montagem de exposição das práticas vivenciadas.

Vale salientar que os resultados obtidos mediante o trabalho de professores não habilitados em arte revela um

tipo de saber apontado por Tardif (2008) como experiencial apoiado “no exercício de suas funções e na prática de sua profissão” uma vez que “desenvolvem saberes específicos baseados em seu trabalho cotidiano e no conhecimento de seu meio” (p. 38-9). Interpelados sobre a importância do material para o fazer pedagógico, alguns professores afirmaram a positividade da sua contribuição conforme declarou Huilna Silva²⁶, “contribui de forma valiosa já que somos carentes de material no nosso fazer artístico em sala de aula” enquanto que o professor Ivanildo Tomaz²⁷ revelou que o material “dá asas a imaginação do professor” e ainda nessa perspectiva o docente Antônio Pereira²⁸ acrescentou sobre a aceitação perante os alunos “eu gostei muito porque os alunos se mostraram bastante curiosos sobre os temas e o material”.

CONCLUSÃO

Reconhecemos que o contato com professores foi um elemento importante na definição e elaboração de uma proposta que vislumbrou contribuir com o ensino de artes na região do Cariri. A partir da necessidade revelada pelos docentes foi possível relacionar conteúdos de artes às manifestações regionais tendo como instrumento de mediação o material educativo O Cariri nas tramas da arte, da imagem e da cultura em consonância com a indicação da Lei de Diretri-

26 Questionário aplicado em agosto de 2009. Professora Huilna Faustino Silva, docente da Escola Dom Vicente de A. Matos.

27 Questionário aplicado em setembro de 2009. Professor Francisco Ivanildo Lima Tomaz, docente da Escola Gonzaga Mota.

28 Questionário aplicado em agosto de 2009. Professor Antônio Pereira do Nascimento, docente da Escola Sônia Callou.

zes e Bases 9.394/96 que recentemente acrescentou que “o ensino da arte especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos”.

O reconhecimento dos docentes com o material atestou a significação que o conteúdo presente nas imagens traduziu o que, a nosso ver facilitou a emergência de projetos de trabalho tendo a mediação/aproximação do aluno com artistas e imagens representativas da cultura local como uma das intenções presentes. Tal aproximação promoveu a circulação cultural pelo acesso a alguns elementos constituintes do acervo artístico da região para além dos conteúdos comumente eleitos no ensino da disciplina arte.

Ainda em relação aos resultados no campo pedagógico compreendemos que a utilização do material gerou novos aprendizados, revelou um determinado modo de fazer que diz respeito à didática do ensino de artes, podendo tais experiências vivenciadas pelos professores, traduzir-se em conhecimentos teórico-metodológicos. Para além de uma descrição o relato da experiência se inscreve como um corpo de conhecimento que permite o levantamento de diversas questões que possivelmente servirão para que mais sujeitos pensem outros problemas no que tange ao ensino de arte.

A nossa experiência como coordenadores de grupo de estudos, o contato com professores de arte da região, a criação de um material didático para subsidiar o ensino gerou, por conseguinte, vários desdobramentos dentre eles podemos ressaltar o desencadeamento de uma discussão política acerca da necessidade de licenciatura em arte na região do

Cariri que culminou com a criação dos primeiros cursos pela URCA em 2008. Nessa empreitada ressaltamos nosso compromisso e participação na linha de frente para a criação das licenciaturas em artes visuais e teatro na URCA.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1998.

_____. **A Imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. (org.) **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2002.

BEZERRA, Sandra Nancy Freire, SOUZA, Océlio Teixeira de. **A festa do Pau da Bandeira**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

ORIÁ, Ricardo. Memória e ensino de histórias. In: BITTENCOURT, Circe (org.). **O saber histórico na sala de aula**. São Paulo: contexto, 2005.

BRASIL. Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996: Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. In: **Diário Oficial da União. Brasília**, v. 134, n. 248, p. 27.833-42, dez.1996.

_____. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: arte**. Brasília: MEC/SEF, 1997.

GIROUX, Henry. **Os professores como intelectuais: rumo a uma pedagogia crítica da aprendizagem**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

TARDIF, Maurice. **Saberes docentes e formação profissional**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

TOURINHO, Irene. Transformações no ensino da arte: algumas questões para reflexão conjunta. In: BARBOSA, Ana Mae (org.) **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2002.

VIGOTSKI, L. S. **A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CRÍTICA LITERÁRIA E A CONSTRUÇÃO DO SER SOCIAL EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

Wellington Soares

INTRODUÇÃO

A produção literária de Machado de Assis (1839 – 1908) é bastante extensa e variada. Além de romances, escreveu ele teatro, poesia, contos e crônicas, e fez algumas traduções. Essa atividade de escritor seguiu-lhe quase toda sua existência, desde 1855 com a publicação dos seus primeiros versos na revista Marmota, até o Memorial de Aires publicado em 1908.

Entretanto, o que chama a atenção da crítica literária não é a extensão e a variedade da obra machadiana, mas aquilo que afirma Barreto Filho (1997, p. 152):

A sua importância, na vida intelectual brasileira, não encontra paralelo, pela qualidade e abundância da obra e pelo caráter inconfundível do escritor, que atravessou incólume todos os movimentos e escolas, constituindo um mundo à parte, um estilo composto de técnicas precisas e eficazes, e uma galeria de tipos absolutamente realizados e convincentes.

A qualidade e o aprimoramento de sua obra não se deram, contudo, imediatamente. Foi um processo lento e meditado, em que a preocupação com o fazer literário e a observação dos fatos exteriores e interiores ao homem revelam, pouco a pouco, a maturidade do escritor.

Se considerarmos na obra de Machado de Assis a existência de duas fases distintas - uma que se encerra com a publicação de *Iaiá Garcia* (1878) e a outra com o surgimento do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) - temos aí a certeza de um escritor que modificou e aprofundou o seu modo de criação literária ao longo de toda sua obra.

Para Barreto Filho, isso se deve ao “exercício cotidiano, tornado habitual, de aproveitar a experiência de todos os dias no trabalho paciente e constante de modelá-la em formas mentais, cada vez mais acabadas e perfeitas” (1997, p. 152). O que sobressai nas palavras do crítico é um trabalho com a escrita que procura, a partir da própria prática ininterrupta, o aperfeiçoamento. A maneira de dizer, de plasmar imagens e de construir formas “cada vez mais acabadas e perfeitas” são preocupações constantes de Machado de Assis.

No entanto, se Machado de Assis se limitasse à busca da forma perfeita e deixasse de lado a realidade concreta, não teria ele avançado em qualidade. O aprimoramento da literatura machadiana, a nosso ver, completou-se somente quando ele atingiu a segunda fase. Isso não foi pura coincidência, pois, apropriando-se dos aspectos do cotidiano do Segundo Império, soube objetivá-lo de maneira que o esforço da composição colocasse em xeque a realidade.

Na fase romântica, esse processo ainda não existia em Machado de Assis, ou existia apenas em gérmen, uma vez que o cotidiano burguês aparece de modo artificial. Como afirma ainda Barreto Filho:

Os outros romances que se seguem, *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*, recaem na imitação dos moldes existentes. Triunfa neles a tendência geral, volta a pre-

dominar a influência do ambiente, e o impulso de penetração psicológica é estancado pelo jogo das situações romanescas (1997, p. 152).

Então, segundo podemos compreender das palavras acima, o que muda na obra de Machado de Assis é a maneira diferente de olhar para o cotidiano burguês a partir de Memórias póstumas de Brás Cubas que resultará na busca de uma forma irônica, reflexiva e questionadora das situações reais. Esse fato levará, também, o romancista a discutir, no espaço do romance, a própria narrativa, instaurando o texto moderno na literatura brasileira. De acordo com João Alexandre Barbosa (1993), Machado de Assis, pois, questiona a relação entre ficção e realidade.

Na primeira fase, encontramos exercícios de composição em que o cotidiano burguês é objetivado por meio de caracteres que se definem pelos sentimentos genéricos, pela ambição, pelo amor, pela gratidão. Mais uma vez se referindo aos romances românticos de Machado de Assis, Barreto Filho considera-os da seguinte forma:

O que há nesses livros é ausência de tensão. O espírito está repousado e funcionando num ritmo frouxo. É uma voz sonolenta que se exprime, numa espécie de automatismo ou hábito de escrever. Todo o esforço está concentrado nos recursos técnicos, a sua preocupação é, por equívoco, produzir livros dentro da arte, isto é, acompanhando os padrões do romance, e desistindo do caminho divergente que fora indicando em *Ressurreição* (1997, p. 158-9).

Com os romances da fase realista, o escritor carioca opera justamente o contrário do que está exposto acima:

Machado descobriu enfim a sua vocação verdadeira: contar a essência do homem, em sua precariedade existencial. As suas personagens não apresentam mais uma estrutura moral unificada e típica. São antes seres divididos consigo mesmos, embora sem lutas violentas, já naquele estado em que a cisão interna entra no declive dos compromissos e da instabilidade do caráter. O homem não é mais aquele ser responsável dos romances anteriores; é um brinquedo de forças desconhecidas. O seu livre arbítrio está limitado não só pelos obstáculos que a natureza indiferente oferece, mas pelas contradições e perplexidades internas (1997, p. 159).

As palavras de Barreto Filho são bastante oportunas, mas não suficientes, a nosso ver, para explicar a natureza do processo literário de Machado de Assis. É preciso considerar, antes de tudo, o homem em suas reais condições de vida, isto é, em seu cotidiano. Neste, é que ele cumpre seu papel verdadeiro e revela-se em sua essência, seja como um sujeito crítico e revolucionário, seja como alguém cooptado e reacionário.

O fato de defendermos o ponto de vista que o processo de criação literária inicia-se numa perspectiva do cotidiano não significa dizer que o romancista não tente transcendê-lo pela imaginação. No caso específico de Machado de Assis, podemos afirmar que ele cumpre devidamente o papel de (re)criar o cotidiano por meio da expressão literária. Mas para (re)criar e imaginar o real é preciso partir dele, seja para afirmá-lo ou para negá-lo. Nesse sentido, o estilo e o gosto artístico não devem ser considerados a partir de conceitos abstratos, porquanto são frutos de condições históricas. Além disso, o cotidiano não é exclusivo somente da literatura engajada, mas também daquela que exagera na fuga da realidade.

Do ponto de vista do discurso literário, o que poderemos considerar é que o cotidiano, tanto o do escritor com todas as implicações histórico-sociais, como o (re)criado na obra, aparece em algumas obras mais implícito do que em outras. A esse propósito, afirma Dominique Maingueneau (1996, p. 90-1):

Qualquer obra que figura no *corpus* da literatura leva seu leitor a perseguir o implícito. Existem até obras que se consideram “alegóricas”, “simbólicas”, “metafóricas”..., isto é, que indicam claramente ao leitor que é necessário perseguir o implícito.

Nesse sentido, o cotidiano pode ser refletido de maneira explícita como na literatura de aspectos realistas, ou de forma mais sutil como na literatura alegórica. Aqui, precisamos compreender os procedimentos estéticos de cada proposta literária, a fim de podermos vislumbrar a importância do cotidiano para a objetivação da obra que se deseja construir.

Portanto, é relevante nos referirmos ao capítulo O Papel Reservado ao Escritor, de Jean-Michel Massa. Nele, observamos que o cotidiano de Machado de Assis, isto é, sua vivência e experiência enquanto homem social mantém um constante diálogo com seu ofício de escritor. Esse ofício nasce, desenvolve e amadurece a partir de um esforço permanente entre a subjetividade do homem e as forças objetivas da cotidianidade. Significa, pois, aquilo que Jean-Michel Massa declara sobre Machado de Assis, depois que este se distancia de polêmicas e panfletos:

É uma reflexão ordenada e coerente sobre os problemas postos pela literatura do Brasil, no momento em que Machado de Assis descobria a sua complexidade. Desenvolveu as suas ideias num estilo firme e colorido, isento de intenções polêmicas (1971, p. 200).

Para compreendermos, então, a literatura machadiana, precisamos, sem dúvida, investigar o momento por que passava nossa literatura no século XIX, com todas as suas significações de estilo e contextualização. Com o embate de forças dialéticas, surge o estilo de Machado de Assis. Essa tensão geradora acontece com a obra de qualquer escritor. Entretanto, como não há um modelo fixo ou um esquema determinista, é necessário analisar o processo criador de cada uma, a fim de compreender a poética que existe nela.

Não obstante Jean-Michel Massa (1971, p. 201) se refira, no capítulo supracitado, a um texto de Machado de Assis publicado em 1859, na revista *Marmota*, cujo título é “O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura”, confessa que “neste texto já encontra a maioria dos pensamentos com que ele assentou o imponente edifício de sua reflexão crítica.” A partir de então, Machado de Assis percebe, pouco a pouco, os problemas estéticos da literatura de sua época. Na tentativa de compreendê-los, conforme o debate existente nos jornais e revistas que circulavam e segundo as leituras que fazia da literatura estrangeira, foi esboçando sua própria poética. Esta, portanto, traz em seu cerne problemas éticos e políticos, embora o autor deseje desvencilhar-se deles.

Talvez a tensão entre a subjetividade do escritor Machado de Assis e seu cotidiano objetivo nos ajude a compreender melhor a complexidade, a inovação e a rebeldia de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, tanto nos aspectos temáticos quanto nos elementos estruturais. Por isso, Lúcia Miguel Pereira interpretou tão bem o valor dessa obra para a nossa literatura, ainda que no momento da publicação, em 1881, impressionou menos o público leitor do que o *Mulato*, romance de Aluísio Azevedo. Isso porque este seguiu o mo-

dismo da estética naturalista de Émile Zola e Eça de Queirós. Ao passo que, em Memórias póstumas:

Variam-se de um golpe o sentimentalismo, o moralismo superficial, a fictícia unidade da pessoa humana, as frases piegas, o receio de chocar preconceitos, a concepção do predomínio do amor sobre todas as outras paixões; afirmava-se a possibilidade de construir um grande livro sem recorrer à natureza, desdenhava-se a cor local, colocava-se um autor pela primeira vez dentro das personagens; surgiam afinal homens e mulheres, e não *brasileiros*, ou *gaúchos*, ou *nortistas*, e – *last but not least* – patenteava-se inglesa em lugar da francesa, introduzia-se entre nós o humorismo (MIGUEL-PEREIRA, 1956, p. 53-54).

Ora, a interpretação acima acerca do romance machadiano reflete, sem dúvida, as reflexões e preocupações do autor sobre a literatura de um modo geral. Observamos, assim, que à medida que essas reflexões e preocupações de Machado de Assis iam se modificando, o seu estilo também ia tomando feições diferentes. Isso explica, talvez, porque ele não tenha se prendido a uma escola literária específica. Ao contrário, sempre teve plena liberdade de escrever com seu próprio modo de ser, que era, ambigualmente, nunca se revelar enquanto homem em seus romances.

É evidente que o cotidiano intelectual e social do escritor possibilitou, nesse sentido, o estilo machadiano, como este interferiu, sem dúvida, na concepção de literatura e de sociedade que os escritores compreendem hoje. Dessa forma, há decerto uma relação dialética entre o cotidiano e a literatura. A nossa pretensão, pois, é investigar e compreender como se dá essa relação. Em outras palavras, de que forma o cotidiano de Machado de Assis contribui para a sua criação

literária e de que maneira a sua concepção estética dialogou com a sociedade em que ele vivia.

Foi justamente com essa perspectiva de análise que Roberto Schwarz estudou o romance machadiano. A respeito das questões formais de Memórias póstumas de Brás Cubas, o crítico enfatiza:

Digamos então que no curso de sua afirmação a versatilidade do narrador faz pouco de todos os conteúdos e formas que aparecem nas Memórias, e os subordina, o que lhe proporciona uma espécie de fruição. Neste sentido a volubilidade é como propusemos no início destas páginas, o princípio formal do livro (SCHWARZ, 1997, p. 31).

Ligada ao constante afastamento das normas, a volubilidade do narrador de que fala Roberto Schwarz significa um comportamento instável do ser ficcional, que reflete um homem cosmopolita de fim de século. Devido a esse temperamento flexível e imprevisível é que o estilo de Memórias póstumas, ou melhor, “o princípio formal do livro” desobedece a quaisquer modelos fixos. Estes seriam insuficientes e incoerentes para representar, no nível estético, a complexidade e imprevisibilidade humanas.

O SER SOCIAL COMO OBJETIVAÇÃO ESTÉTICA

O nosso objetivo constitui-se em analisar de que forma Machado de Assis objetiva, no plano estético de Memórias póstumas de Brás Cubas, o narrador/personagem como ser social, a partir do relato sobre o seu próprio cotidiano. Para isso, nos apoiamos, sobretudo, no livro Os princípios ontológicos fundamentais de Marx, “volume que reproduz o capí-

tulo 4 da primeira parte da Ontologia do ser social” (LUKÁCS, 1900?), segundo o tradutor Carlos Nelson Continho.

A investigação será desenvolvida a partir do método dialético, que compreende o percurso das condições concretas para a criação literária e vice-versa.

Memórias póstumas de Brás Cubas é um romance composto por cento e sessenta capítulos curtos, sem uma linearidade convencional. A narrativa, logo, rompe com a estrutura tradicional com começo, meio e fim. Esse é apenas um dos fatores que apontam a obra de Machado de Assis como moderna para sua época, ou de vanguarda, pois revoluciona a estrutura, a linguagem e a temática, enfim, a maneira como se tratam as questões literárias. Nesse sentido, a forma e o conteúdo adquirem, na pena do romancista, uma perspectiva que anuncia o novo, a mudança, a revolução da literatura brasileira.

A partir de Memórias póstumas de Brás Cubas, a literatura brasileira toma um rumo diferente daquela que vinha sendo produzida desde então. Tanto do ponto de vista da técnica como do conteúdo, o autor oferece ao leitor uma forma diferente de recriar a realidade a partir da arte literária.

Embora o autor, no prólogo “Ao leitor”, afirma “fugir a um prólogo explícito e longo” (p. 6), ele nos oferece algumas dicas para compreender melhor seu romance. Primeiramente, trata da receptividade da obra (ASSIS, 1995). O público leitor, a seu ver, pode reduzir-se a cinco leitores. Por quê? Isso se deve, com certeza, à proposta inovadora de fazer romance, fragmentada e sem preocupação de prender o leitor nas peripécias narrativas. Nesse sentido, Machado de Assis foge ao padrão usual do romance romântico e naturalista,

porque estes não lhe oferecem uma dimensão estética favorável para objetivar um ser social ambíguo e complexo diante das contradições do cotidiano burguês que surge no final do Segundo Reinado.

Depois, o escritor confessa ter usado a “forma livre” e “algumas rabugens de pessimismo”, acrescentando, em seguida: “escrevia-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia”. Esses elementos, sem dúvida, importantes para o significado geral de Memórias póstumas, sugerem certo distanciamento em relação ao fazer romanesco, sem a pretensão de ser “original”, uma vez que o próprio escritor cita, ainda no prólogo, os autores com quem seu estilo irá dialogar.

O prólogo da obra, nesse sentido, evidencia a preocupação com a recepção do texto, por isso dirige-se ao leitor a título de fazer ressalvas e esclarecimentos, ainda que seja feito com escárnio e ironia. Ele, portanto, suscita o debate sobre o horizonte de expectativa do público-leitor no Brasil.²⁹

O narrador Brás Cubas se autodenomina “defunto autor” em contrapartida com “autor defunto”, atestando a mudança por que passava o modo de produção daquele momento da história literária brasileira. Ele fala justamente da recepção, da técnica e da aceitação da obra, comparando-a com um dos livros do escritor francês Stendhal:

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal,

29 A propósito da recepção de obras literárias e do horizonte de expectativa do leitor, ver: JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1995.

nem cinquenta, nem vinte, e quanto muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; e ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião (ASSIS, 1995, p. 16).

Há, pelo menos, três pontos importantes entrevistos no excerto acima, no que diz respeito à obra e ao leitor. Primeiro, o narrador discute a aceitação da obra pelo público, revelando sua projeção quanto ao número provável de leitores. Essa visão não é só de modéstia, é também de ironia, se levar em consideração o sistema literário brasileiro da época em que foi publicado o livro, pois o alvo das ironias era a estética romântica, mas sobretudo aqueles leitores que viam nela a única perspectiva de arte literária, por isso que afirma ser o seu público leitor, no máximo, dez.

O segundo ponto levantado pelo narrador das Memórias póstumas, como uma espécie de justificativa do diminuto público, é a própria natureza da obra que está apresentando. Por isso, caracteriza-se como “obra difusa”, de “forma livre”, com “algumas rabugens de pessimismo”, “obra de finado”, e escrita “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia”. O que se entrevê aí, na verdade, é a desconstrução do horizonte de expectativa da estética romântica e a projeção da estética realista. Entre elas, o narrador Brás Cubas, em cuja voz encontramos a ressonância da voz de Machado de Assis, numa interação dialógica, coloca como centro da questão o leitor. Tanto é assim que o prólogo se dirige unicamente a ele, não

importando se seja “gente grave” ou “gente frívola”, mas ao leitor com o sentido coletivo.

Por último, Brás Cubas fala da “opinião”, ou seja, do impacto que a obra causará no ato da leitura. Este momento é justamente o fulcro da estética da recepção defendida por Hans Robert Jauss. A partir dele constrói-se a história de uma obra. Portanto, a investigação que tem o intuito unicamente de mergulhar no texto de Memórias póstumas de Brás Cubas, segundo a perspectiva metodológica de Jauss, é apenas parcialmente verdadeira. A análise será completa somente se levar em conta o efeito que a obra causou no ato da leitura, tanto na época da primeira publicação como também nos momentos sucessivos de cada geração de leitores.

Logo no início do primeiro capítulo, o narrador afirma sua intenção de narrar sua história pela morte, e não pelo nascimento como de costume, e confessa: “não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor”. (p. 17). Revela, nesse trecho, a crítica aos autores que permanecem a usar velhas estruturas rígidas, com começo, meio e fim, para contar, quase sempre, as mesmas histórias.

Falecido aos 64 anos, em 1864, o narrador admite: “E foi assim que cheguei à cláusula dos meus dias; foi assim que me encaminhei para o *undiscovered country* de Hamlet, sem as ânsias nem as dúvidas do moço príncipe, mas pausado e trôpego, como quem se retira tarde do espetáculo” (p. 17)

Percebe-se que o narrador é um sujeito sem ilusão. Viveu uma realidade cruel, não como vítima, mas como possível causador dela. Abastado, porque “possuía cerca de trezentos contos” (p. 17), ele contará postumamente suas memórias, sem escrúpulos e com imparcialidade, de modo que o leitor

será capaz de julgá-la por si mesmo. Para compreendermos bem esse homem que deixa a vida desiludido, frio e sarcástico, precisamos conhecer o modo de existência na sociedade e época em que ele viveu. De que forma ele interagiu com a sua realidade concreta? Como sua subjetividade influenciou e deixou-se influenciar pelas condições objetivas? E, sobretudo, como Machado de Assis trabalhou essas questões no plano estético? O reflexo estético consegue, no romance machadiano, alcançar a dialética da universalidade, singularidade e particularidade, teorizada por Georg Lukács.

A causa da morte, segundo o próprio narrador, foi menos a pneumonia do que o emplasto, invenção ambiciosa que reunia, a um só tempo, a cura para nossa triste humanidade, a fortuna e a glória (ver capítulo 2). Dessa declaração, já podemos notar o caráter psicológico de Brás Cubas. Um sujeito, cuja personalidade vai se desenvolver no embate com a realidade particular de seu meio social, tece ao longo da narrativa, reflexões sobre sua própria condição de parasita burguês no Brasil do século XIX.

Capítulo curioso e interessante é “A Ideia Fixa”. O que deveria ser uma narração sobre o surgimento da ideia sobre o medicamento milagroso, o narrador conclui apenas fazendo considerações aparentemente vagas sobre o assunto. Esse procedimento, que não é aleatório, repete-se com outros capítulos da obra. Dessa maneira, concorre a estrutura e o sentido geral do romance. Talvez, também seja intenção de Machado de Assis provocar o leitor, por isso seu narrador admite, em tom provocativo:

Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer o nariz, só porque ainda

não chegamos à parte narrativa destas memórias. Lá iremos. Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem. Pois lá iremos. Todavia, importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, coisa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado (ASSIS, 1995, p. 21).

No trecho supracitado, há elementos importantes que nos ajudam a compreender, com mais clareza, o processo literário de Machado de Assis, a partir da publicação de Memórias póstumas de Brás Cubas. Primeiro, é o fato já mencionado de o narrador se voltar diretamente ao leitor, a fim de incitá-lo para o debate, para a reflexão e para a mudança, primeiro, da narrativa presa, linear, cômoda e fácil; depois, para a transformação da estrutura social.

Em segundo lugar, temos a constante ironia, já anunciada no prólogo pelo próprio narrador e lembrada aqui por meio do termo “pachorra”. Ela é um dos recursos do escritor carioca responsável pela sua forte singularidade, na perspectiva lukacsiana, capaz de concentrar em um mesmo homem, Machado de Assis, o confronto do velho e do novo, do conformismo e da crítica mordaz, da estagnação de uma classe e da busca de emancipação de outra.

Finalmente, o terceiro elemento que podemos depreender do excerto supracitado é a meta-narrativa. Machado de Assis, por intermédio do narrador, discute o próprio procedimento literário no espaço da narrativa. Esse recurso é um dos responsáveis por João Alexandre Barbosa identificar

Machado de Assis como escritor moderno, no sentido de justamente refletir e instaurar, no plano da narração, a discussão entre ficção e realidade. Tanto é assim, que no capítulo em apreço, *A Ideia Fixa*, o narrador confessa: “Eu deixo-me estar entre o poeta e o sábio”.

Outro elemento que verificamos desde o prólogo e está presente tanto nesse capítulo como em toda sua obra, notadamente na fase realista, é a intertextualidade. Aparece ela ora explícita, com a referência direta a historiadores, filósofos e literatos, ora implicitamente, fazendo parte da estrutura, da linguagem e do estilo machadiano.

O pessimismo também está presente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O narrador, voltando-se mais uma vez para os leitores, afirma: “Creiam-me, o menos mau é recordar; ninguém se fie da felicidade presente; há nela uma gota de baba de Caim” (p. 23). Há, talvez, nessa passagem, além do evidente pessimismo, a justificativa de narrar suas memórias: “o menos mau é recordar”. Por meio delas, é possível ao defunto autor o resgate de alguns valores humanos, se não para ele, ao menos para o leitor a quem se dirige sempre, convidando-o ao debate. Assim, a partir do relato particular de sua experiência de vida, pertencendo a uma classe particular, a burguesia carioca do século XIX, o narrador atinge a universalidade, porquanto trata de questões pertinentes a toda a humanidade, tais como a ambição, a paixão, as relações humanas em sociedade e a consciência do significado da própria morte diante das contradições objetivas da vida.

Essas questões ficam evidentes, paradoxalmente, logo no capítulo chamado “O Delírio”. Machado de Assis, com uma presteza de detalhes sobre o exato momento da loucura de Brás Cubas, escolhe ironicamente esse instante para levantar

problemas acerca da humanidade. Sob o véu da insanidade do narrador, o autor desfila as mais sórdidas e sublimes atitudes humanas:

[...] eu via tudo o que passava diante de mim, – flagelos e delícias, – desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo (ASSIS, 1995, p. 28).

Das particularidades históricas de cada século, que passa como relâmpago aos olhos de Brás Cubas, impossível de ser registrado na narrativa, o narrador sintetiza aquilo que sobressai: o flagelo humano ou o ato da exploração do homem pelo homem. Tanto o explorador como o explorado sucumbem ao peso da efêmera existência no mundo.

Depois de referir-se à morte e ao delírio, o narrador inicia a história particular de sua vida, desde o nascimento até a morte. A narrativa se desenvolve numa trajetória circular.

No capítulo O Menino é Pai do Homem, o narrador trata de sua educação familiar. Referindo-se aos pais, ele declara: “Da elaboração dessas duas criaturas nasceu a minha educação, que, se tinha alguma coisa boa, era no geral viciosa, incompleta, e, em partes, negativa” (p. 33). Da educação burguesa e conservadora, o menino Brás Cubas foi moldando sua personalidade, a ponto de confessar: “afeiçoei-me à contemplação da injustiça humana, inclinei-me a atenuá-la, a explicá-la por partes, a entendê-la, não segundo um padrão rígido, mas ao sabor das circunstâncias e lugares” (p. 33).

É dessa maneira que as memórias de Brás Cubas funcionam: como uma contemplação da sociedade hipócrita, em que foi educado e viveu estruturado sem rigidez, cujos capítulos se desenvolvem a partir de fatos e de lugares circunstanciais. A particularidade da vida objetiva do menino, interligada com sua subjetividade, gerou um homem cuja personalidade plasmou a narrativa de suas memórias. Machado de Assis tinha plena consciência disso, uma vez que a constante reflexão sobre o fazer narrativo percorre toda a obra, instigado por construir a melhor maneira de narrar o homem, com todos os meandros. No momento em que Brás Cubas revela-se, desnuda-se ao leitor preconceituoso de sua época e de seu meio, ele questiona também a postura da sociedade inteira.

A fim de reforçar essa educação melindrosa, cita os tios. Os dois tios, diferentes na profissão e no comportamento, complementam-se para acrescentar ao narrador um caráter obscuro e inescrupuloso (tio João), e hipócrita e medíocre (tio cônego). Disso tudo resulta o que Brás Cubas diz a seu próprio respeito:

O que importa é a expressão geral do meio doméstico, e essa aí fica indicada, – vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, do arruído, frouxidão da vontade, domínio do capricho, e o mais. Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor (ASSIS, 1995, p. 34).

Portanto, Machado de Assis cria um narrador cuja subjetividade conflituosa confronta-se com a realidade objetiva. Resultado disso, no plano literário, é uma narrativa fragmentada, com recuos, sem se preocupar com a história, mas suscitar reflexões no leitor. Sua linguagem, cujo teor traz várias possibilidades de interpretação e julgamento de valor,

concentra a flexibilidade de uma intersubjetividade questionadora e sarcástica. Daí a força da sua coerência realista.

Memórias póstumas de Brás Cubas não só representa, na literatura brasileira, um divisor de águas entre a estética romântica e a realista, mas sobretudo reflete no plano estético a prática do ser social. O caráter ontológico desse romance é objetivado nas ações e reflexões do narrador sobre essas ações.

Diferentemente do ser romântico que idealizava seu próprio mundo e do ser biológico, fadado às condições do meio, Brás Cubas representa o ser realista que vive as contradições objetivo-subjetivas que anunciam problemas concretos de relacionamento entre o homem e a sociedade.

A estrutura do romance corrobora para a feitura desse sujeito questionador. Os capítulos curtos, cuja narração é fragmentada, com recuos e avanços, possibilitam a objetivação de um personagem conflituoso, que recebe as pressões postas pela sociedade burguesa, mas reage a ela e ao sistema de exploração.

Para uma análise crítica mais coerente acerca da relação entre o ser social e a estrutura romanesca de Memórias póstumas, concordamos com Antonio Candido, quando afirma:

Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (2000, p. 04, grifos do autor).

Entendemos, então, que o processo de composição estética acontece de forma dialética. A construção narrativa do romance em apreço exprime uma visão coerente do sujeito em relação com as questões sociais, em permanente conflito com elementos objetivos/subjetivos.

Dessa maneira, Machado de Assis elabora a estrutura da narrativa de *Brás Cubas* de forma literariamente eficaz e sugestiva, pois desenvolve o contraste entre o egoísmo de um indivíduo burguês (o narrador *Brás Cubas*), com seus vícios e ociosidade, e a problemática da sociedade capitalista emergente no final do século XIX, no Brasil.

O narrador, contando fragmentos de sua vida cotidiana, alcança reflexões de ordem universal, como o destino do homem no mundo. Aqui, encontramos o movimento dialético das coisas, uma vez que há um ser, cuja consciência mantém-se em conflito constante com o momento histórico (no caso, o final do Segundo Reinado e o início da República), instigado por profundas contradições.

Brás Cubas é um representante da classe burguesa que emergia naquela época. Inclusive, todos os seus heróis pertencem a essa classe, o que faz o leitor refletir sobre a práxis social do sujeito burguês. Segundo Georg Lukács, “as formas de objetividade do ser social se desenvolvem, à medida que surge e se explicita a práxis social, a partir do ser natural, tornando-se cada vez mais claramente sociais” (1968, p. 17).

Na perspectiva literária, o escritor carioca delinea a práxis social de *Brás Cubas*. Embora a narrativa seja desenvolvida em primeira pessoa, por tratar-se de memórias, vemos claramente como as relações sociais do narrador se concretizam na proposta estética do romance. São capítulos

curtos, cuja narrativa fragmentada se coaduna perfeitamente com a práxis social do narrador. São fortemente interligados, todavia, a fim de objetivar o reflexo de uma realidade específica vivenciada por Brás Cubas, ainda que se trate de um ser ficcional.

O romance machadiano em apreço, portanto, atinge um grau de profundidade e de complexidade que o diferencia bastante das obras de ficção produzidas até então. Não só porque objetiva, no plano estético, as relações sociais do narrador/personagem uma vez que geralmente todos o fazem, mas porque nos revela a impossibilidade, ou melhor, a inelegibilidade dos interesses particulares da burguesia tornarem-se universais.

O fenômeno literário brasileiro, então, com Memórias póstumas de Brás Cubas oferece uma nova dimensão estética, qual seja, a objetivação de uma construção imagética que põe em xeque o ser social burguês, a partir do próprio seio da burguesia. Isso se faz levando em conta o papel da estrutura romanesca para o significado geral do estético, na concepção de Lukács.

De acordo com o pensador húngaro (1968 p. 25):

Precisamente quando se trata do ser social, assume um papel decisivo o problema ontológico da diferença, da oposição e da conexão entre fenômeno e essência. Já na vida cotidiana os fenômenos frequentemente ocultam a essência do seu próprio ser, ao invés de iluminá-lo.

Ora, Machado de Assis trabalha justamente a “diferença”, a “oposição” e a “conexão entre fenômeno e essência”, tanto no plano concreto como na esfera ficcional. A diferença está no modo singular que o romancista constrói seu

narrador/personagem. Para tanto, dispõe-se de recursos, tais como a ironia, a meta-narrativa e a própria concepção de arte que possui proporcionada pela sua experiência de escritor e de mundo. Encontramos a diferença também na particularidade histórico-social que serve a Machado de Assis como reflexo da realidade.

Assim, o cotidiano sensível do escritor se transforma, por obra do fazer estético, em ficção em prosa. A partir desse fenômeno específico, que é uma atividade humana, vinculada ao trabalho como mediação para o homem transformar a natureza e a si mesmo, Machado de Assis avança para o universal, uma vez que atinge a essência humana, objetivada pela consciência e reflexão que Brás Cubas faz de sua própria condição frente à existência concreta.

Portanto, Memórias póstumas de Brás Cubas, em particular, desvenda a essência do ser social, ou melhor, ilumina, para usar um termo de Georg Lukács, já que, para este, os fenômenos na vida cotidiana ofuscam-na.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 20.ed. São Paulo: Ática, 1995.

BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: **O livro do Seminário**. São Paulo: L.R. Editores, 1993.

BARRETO FILHO. Machado de Assis. In: COUTINHO, Afrânio (Direção). **A Literatura no Brasil**. 4 ed. São Paulo: Global, 1997.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1995.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **Os princípios ontológicos fundamentais de Marx**. São Paulo: Editora ciências Humanas, 1900.

MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MASSA, Jean-Michel. **A juventude de Machado de Assis**: Ensaio de biografia intelectual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Prosa de ficção (De 1870 a 1920)**. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. 3.ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

O COTIDIANO EM JACKSON DO PANDEIRO: UMA ESTÉTICA RITMADA NA PALMA DA MÃO³⁰

Derivaldo Santos

Regina Coele Queiroz Fraga

INTRODUÇÃO

Esta comunicação expõe de forma necessariamente sintética a estética do cotidiano na obra de Jackson do Pan-deiro. Seus objetivos gerais se comprometem em analisar como se constituiu a trajetória desse artista, considerado o rei do ritmo da Música Popular Brasileira (MPB)³¹.

Especificamente, a exposição almeja aclarar os subsídios constitutivos dessa obra e como tais elementos são influenciados pela cotidianidade do artista. Pleiteia-se verificar os significados simbólicos de suas canções e o que esses signos representam para os nordestinos, especialmente os que migram de sua região para outras de costumes diferentes. O método de análise está ancorado no materialismo histórico-dialético; especificamente na onto-metodologia marxiana-lukacsiana.

30 Este ensaio é uma ampliação da comunicação intitulada *Jackson do Pan-deiro: música e migração* apresentada ao Encontro Nacional de Etnomusicologia. Belém, 2011.

31 Pouco tempo após sua morte, os especialistas sobre música, assim como os artistas em geral, passaram a denominá-lo como o “Rei do Ritmo”. Interessante ressaltar que um de seus mais prestigiados discos, gravado em 1956, intitula-se: Sua majestade - o Rei do Ritmo. Entre os prêmios importantes que ganhou, destaca-se o *Sharp* de Música (em memória), homenagem especial recebida em 13 de maio de 1998. O conselho responsável pelo prêmio era composto por José Maurício Micheline, Gilberto Gil, Rita Lee, Julio Medaglia, Paulo Moura, Dorival Caymmi e Zuza Homem de Mello.

Particularmente ao complexo artístico, a investigação se apoia na Estética I de Lukács (1982). Os recursos referentes à coleta de dados foram retirados de audições sobre a obra em destaque, bem como sobre pesquisa bibliográfica e documental referente à biografia do artista. A comunicação se insere nos resultados preliminares apresentados pela pesquisa *O cotidiano na estética do rei do ritmo: aproximações iniciais*, que é apoiada com três bolsas de Iniciação Científica da Universidade Estadual do Ceará/ Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (IC-UECE-CNPq).

Jackson do Pandeiro, nascido no Engenho Tanques, na cidade de Alagoa Grande, região do Brejo paraibano, em menos de uma década após sua morte³², foi considerado pelos músicos e pela intelectualidade brasileira como o rei do ritmo. Sua obra traz o ritmo como emblema central a embalar letras marcadas por brincadeiras e duplo sentido, retratando, além do cotidiano de migrantes em grandes metrópoles, o desemprego, as paixões possíveis e impossíveis, a sobrevivência urbana, entre diversos outros temas.

A partir do referencial teórico apresentado na Estética de Georg Lukács (1982), que reafirma o trabalho como protoforma da humanidade; entendemos que se representarmos a vida cotidiana como um rio, as objetivações superiores do conjunto dos homens e mulheres como, ciência e arte, por exemplo, brotam desse solo se elevam a um patamar superior de reflexão e quando são realmente autênticas, atenden-

32 “Em 1982, ao apresentar um show em Santa Cruz de Capiberibe, sentiu-se mal, mas mesmo enfartado prosseguiu com o show. Seguiu para cumprir compromissos em Brasília, mas sentiu-se mal novamente no aeroporto, onde desmaiou. Recordista de público e venda nas décadas de 1950 e 1960, morreu de embolia pulmonar, pobre e quase esquecido pela mídia e pelas gravadoras” (Dicionário da MPB, 2005).

do ao que ocorre na vida mesmo das pessoas, retornam ao leito do rio enriquecendo suas águas. Isto é, como sistematiza as palavras de Lukács (1982), o comportamento cotidiano do homem é começo e ao mesmo tempo fim de toda atividade humana.

A musicalidade edificada por Jackson do Pandeiro retrata a sua própria vida e propõe um envolvimento com os acontecimentos do dia a dia num interessante somatório que envolve quem a acessa e se identifica com ela. A reflexão com tom emocional de alegria e superação das dores e prazeres da existência humana torna sua maestria com o pandeiro em arte catártica. Sentimos vontade de dançar sobre a vida com a consciência profana que ela encerra.

Inicialmente vejamos a questão transversal que nos oferece a possibilidade de análise criativa. Com inspiração na Estética lukacsiana, Agnes Heller nos explica como entende a ligação do indivíduo com a vida cotidiana.

A vida cotidiana é a vida do indivíduo. O indivíduo é sempre, *simultaneamente, ser particular e ser genérico*. Considerado em sentido naturalista, isso não o distingue de nenhum outro ser vivo. Mas, no caso do homem, a particularidade expressa não apenas seu ser 'isolado', mas também seu ser 'individual' (HELLER, 2000, p. 20).

Jackson do Pandeiro, como homem/artista, expressa de um modo particularmente especial, seja no conteúdo ou na forma, as circunstâncias em que nasce e vive. E esse modo o torna instrumento de reflexão sobre a condição de existência da humanidade e do povo brasileiro em um dado momento histórico, o chamado período do desenvolvimento de uma cultura nacional, fosse ao campo político, econômico ou educacional. O povo brasileiro puxado por uma burguesia

nascente fincava ideias de superação de uma cultura “transplantada” para uma “própria” (ROMANELLI, 1978; SODRÉ, 1979).

O reflexo artístico, como entende Lukács (1982), rompe com a tendência espontânea, pragmática e economicista do pensamento cotidiano, tendência essa orientada ao imediatismo individual do dia a dia, e faz com que se evidencie suas contradições. Agnes Heller, seguindo essa linha de raciocínio, afirma que

a arte realiza tal processo porque, graças à sua essência, são autoconsciência e memória da humanidade. Finalmente, toda obra significativa volta à cotidianidade e seu efeito sobrevive na cotidianidade dos outros (HELLER, 2000, p. 26-7).

Não obstante, a autora adverte que os artistas possuem, como todos os outros homens, o seu particular-individual, porém quando se realiza em sua obra, vai se deixando guiar pela sua maneira e estilo artísticos.

O artista parece guiado por uma mão ‘invisível’, de tal modo que produz em sua obra algo diverso daquilo que se propunha produzir. Prosseguindo, a filósofa escreve que o artista é arrastado pela força da objetividade, que extirpa da sua criação tudo aquilo que, em seu projeto, pertencia ainda ao individual-particular (HELLER, 2000, p. 29).

Para ilustrar nosso diálogo e pausar para uma apresentação mais detalhada de Jackson, vejamos a compreensão, em forma de cantiga, sobre os elementos vividos pelo cotidiano do rei do ritmo. A cotidianidade transmutada na canção interpreta o passado noturno de muitos homens e mulheres

que se encontram distantes da vida de seus pares e embala sentimentos e lembranças diversas, e que vão além das particularidades sertanejo/brejeira do Nordeste brasileiro.

Quando Jackson do Pandeiro gravou ‘Cantiga do Sapo’, música em parceria com Buco do Pandeiro, na década de 1970, a inspiração partiu das lembranças infantis na terra natal: ‘É tão gostoso morar lá na roça/ Numa palhoça perto da beira do rio’. O coxo da saparia – uma verdadeira ‘toada improvisada em dez pés’ – resultou no popular refrão: ‘Tião?/ Oi!/ Fosse?/ Fui!/ Comprasse?/ Comprei!/ Pagasse?/ Paguei!/ Me diz quanto foi?/ Foi quinhentos réis’ (MOURA; VICENTE, 2001, p. 26).

Reforçado por certas crenças que ajudam a manter um padrão genérico de comportamento, a musicalidade do pandeirista é o encontro do som do seu instrumento com os *gritos e apelos* que nascem na materialidade cotidiana. O artista, ao criar o seu campo homogêneo, como descreve Lukács (1982), eleva esse cotidiano acima da prática imediata, possibilitando, por meio de suas canções e interpretações, a elevação da autoconsciência humana.

COMO TEM ZÉ NA PARAÍBA: O PANDEIRO COMO SOBRENOME

Batizado como José Gomes Filho, nascido na cidade de Alagoa Grande (Engenho Tanques), região do Brejo paraibano, em 31 de agosto de 1919, filho de José Gomes, oleiro e de Flora Maria da Conceição, conhecida como Flora Mourão, cantadora de coco, o futuro Jackson do Pandeiro vive parte da infância brincando e pescando nas lagoas e rios da redondeza, bem como trabalhando na feira.

Desde cedo se acostuma com o som do coco tocado por sua mãe e ainda com sete anos incompletos, é com ela que ele tem sua primeira experiência como percussionista, pois precisa substituir o zabumbeiro. Por volta dos 10 anos assume definitivamente o instrumento e a música como ganha pão.

Após os afazeres da feira frequentava regularmente o cinema, acabando por afeiçoar-se pelo ator Jack Perry, ídolo, à época, dos filmes de faroeste. Nas brincadeiras com os outros meninos, o José transformava-se em Jack: Zé Jack, nome pelo qual, acrescido do sufixo “son” e do sobrenome Pandeiro, passou a ser conhecido artisticamente.

Nas palavras do artista a transformação é biográfica e musical. Assim ele conta:

No tempo do cinema mudo tinha muito artista com nome de Jack, Jacks, era uma imundice de Jack. Então, eu, moleque, brincando de artista escolhi um nome, eu era fã de um daqueles. Mas, depois o tempo vai passando e minha mãe quis dá pancada em mim, essa coisa toda, porque ela disse pra mim assim: “mas é danado mesmo, batizar um filho com o nome de José e ver trocar o nome para Jack [...]. Eu sei que por causa disso andei levando umas tapinhas [...] pra ver se tirava, por causa da minha mãe, mas não consegui tirar. E dali comecei tocando bateria, tamborim, reco-reco, ganzá e pandeiro e a raça foi me chamando de Zé Jack, passei a ser chamado Zé Jack. E depois [diziam assim]: você conhece Zé Jack rapaz, Jackson do Pandeiro? [...] Quando cheguei em Recife [...] me colocaram mais um ‘S. O .N.’ para acabar de ajustar o negócio, então ficou Jackson, certo? (PANDEIRO, 1996).

Como músico, ele canta e dá forma rítmica, em 1962, a Como tem Zé na Paraíba composta por Manezinho Araujo e Catulo de Paula, que expõe sua identidade de paraibano com contradição simples reveladora da necessária mudança de nome, exigência da identidade artística, que, ao mesmo tempo, denuncia a contraditória identidade nacional revelada pela idiossincrasia de ser nordestino:

Vige como tem Zé / Zé de baixo, Zé de riba / Desconjuro com tanto Zé / Como tem Zé na Paraíba/ Lá na feira é só Zé que faz fervura / Tem mais Zé do que Côco Catolé / Só de Zé tem uns cem na prefeitura/ Outros cem no comércio tem de Zé / Tanto Zé desse jeito é um estrago / Eu só sei que tem Zé de dar com o pé / Faz lembrar a gagueira de um gago que aqui se danou a dizer Zé / No forró que eu fui em Cajazeiras o cacete cantou e fez banzé, pois um bebo no meio da bebedeira falou mal e xingou a mãe dum Zé / Como tinha só Zé nesse zum-zum / houve logo um tamanho rapapé / mãe de Zé era a mãe de cada um no salão / brigou tudo que era Zé / É Zé João, Zé Pilão, é Zé Maleta, Zé Negão, Zé da Cota, Zé Quelé / Todo mundo só tem uma receita / Quando quer ter um filho só tem Zé/ E com essa franqueza, que eu uso, eu respeito, e se zangue quem quiser / Tanto Zé desse jeito é um abuso, mas o diabo é que eu me chamo Zé.

Ritmista, filho de uma família pobre, esse Zé, teve infância, adolescência e início de juventude com muitas dificuldades materiais, mas ainda menino queria ser sanfoneiro. Sua mãe lhe deu de presente um pandeiro, por ser este instrumento mais barato que a sanfona. Por volta de 1930, com a morte do pai, veio com a mãe e os irmãos (a irmã apelidada de Briba, de seis anos, o irmão Geraldo³³, recém-nascido)

33 Especula-se, que, embora Geraldo tenha sido registrado em nome de José Gomes, seja filho biológico de Zé Piroca. Esse menino passou a ser chamado de Cícero em homenagem ao Padre Cícero do Juazeiro do Norte (VANDERLEYE; VIANA, 2010).

morar em Campina Grande onde começou a trabalhar como entregador de pão, na padaria São Joaquim. Para aumentar a renda, o menino também trabalhava de engraxate, bem como ajudante de pequenos serviços nas cercanias da feira central de Campina Grande.

No meio da feira, entre um mandado e outro, assistia aos emboladores de coco e cantadores de viola, o que colaborou com o amadurecimento de suas qualidades de instrumentista. Tanto que aos 17 anos, largou o trabalho na padaria para ser baterista em um dos principais redutos da boemia local: o Clube Ypiranga. Nessa época era frequentador assíduo da região da Madchúria, zona de baixo meretrício da cidade. Em 1939, já formava dupla com José Lacerda, irmão mais velho de Genival Lacerda e colecionava companhias como o sanfoneiro Geraldo Corrêa e o instrumentista Abdias. Por um curto intervalo de tempo, integra a orquestra de Cassino Eldorado (comandada pelo irmão de Capiba), onde toma contato com diversos ritmos como, por exemplo, blues, jazz, chorinho, maxixe, rumba, tango, samba entre outros. O menino Zé Jack se transforma em Jack do Pandeiro (TAVARES, 2003).

Campina Grande, que já tinha grande importância no cenário econômico estadual, passa a ser a principal opção para os migrantes internos. Esta cidade inaugura a sua linha férrea seis anos após a cidade de Alagoa Grande, mas acaba beneficiando-se mais que a cidade natal de José Gomes Filho, principalmente por sua posição geográfica, que possibilitou, de forma mais equilibrada, a expansão da economia local, com o escoamento de algodão do sertão e da região do Cariri paraibano para outras áreas.

A antiga Vila Nova da Rainha, Campina Grande, que herdara de seus fundadores (o índio, o tropeiro e o apanhador de algodão) uma cara mais ‘cosmopolita’, apura o gosto por poesia e aventura. Essa cidade firma-se como polo econômico da região, para onde todos os insatisfeitos com a vida corriam para pedir socorro.

O maior privilégio da cidade, segundo os seus vaidosos moradores, é a destacada posição geográfica: localizada praticamente no centro do Nordeste. Desde o início do século XX, serviu de entreposto aos viajantes dos Sertões, Seridós, Cariris, Caatingas e Brejos dos estados da Paraíba, Ceará, Piauí, Rio Grande do Norte, entre outros estados nordestinos. Os dois principais momentos do desenvolvimento dessa cidade foram de início o gado juntamente com variados produtos agrícola e, posteriormente, o algodão que se destacou pela grande comercialização interna e externa, atingindo seu apogeu na década de 1930.

Assim, a Princesinha da Borborema – apelido atribuído à cidade pelos orgulhosos moradores – era o ponto para onde convergiam comerciantes, tropeiros, aboiadores, retirantes e outros, em busca de labor, e, também, aventureiros, meretrizes, traficantes, jogadores e, ainda, cantadores, repentistas, poetas, de modo especial, cordelistas, músicos, e demais peregrinos em busca de dias melhores ou de diversão.

É nesse contexto de efervescência política e econômica, ainda em Alagoa Grande, que vivia a família de Jackson do Pandeiro, sofrendo com os poucos recursos que o pai conseguia na olaria e com o dinheiro ganho nas festas e na feira com Flora Mourão, tocando coco. Com a morte do patriarca, a família sofre o mais duro golpe: o menino pré-adolescente,

a mãe e os dois irmãos passam a viver de mendicância na feira e nos sítios da vizinhança. É para fugir dessa precariedade que a família migra para Campina Grande. José Gomes Filho vai se tornar o Zé Jack, encaixando-se no novo ambiente como se ali tivesse nascido. Sentia-se assim e de certa forma foi. Em Campina Grande ele nasceria para o mundo urbano (MOURA; VICENTE, 2001).

O mundo da feira de Campina, como vimos, passa a ser o mundo de trabalho do menino que, no convívio com homens e mulheres de todas as idades e com atividades diversas, ergue a condição particular de sua artesanania – o toque no pandeiro – que de atividade ocasional para ganho e manutenção de existência material passa a ser paixão principal.

Como registrado por Domingos e Martins, internamente em cada Estado nacional, são os governos que alimentam a noção de sacralização do território, ou seja, o Estado estimula o apego afetivo da população ao território.

A variedade e a intensidade dos fluxos migratórios verificados antes e depois da emergência das nações mostram que a afeição à terra dos pais e dos avós não sobrepuja a vontade de viver melhor. Não por outro motivo, o lirismo do apego ao torrão natal aparece precisamente com o deslocamento geográfico, que propicia condições para a percepção das diferenças entre as culturas (DOMINGOS; MARTINS, 2006, p. 104-5).

Jackson do Pandeiro revela por meio de sua obra essa importância em vários momentos. Destacamos duas composições de sua autoria. Inicialmente *Xote em Copacabana*, composta em 1957, depois *Forró em Campina*, gravada no ano de 1971.

Eu vou voltar que não aguento / O Rio de Janeiro não me sai do pensamento / Ainda me lembro que eu fui à Copacabana/E passei mais de uma semana sem poder me controlar / Com ar de doido que parecia estar vendo / Aquelas moças correndo de maiô à beira-mar/As mulheres na areia/Se deitam de todo o jeito / Que o coração do sujeito / Chega a mudar a pancada / E muitas delas vestem / Um tal de biquíni / Se o cabra não se previne / Dá uma confusão danada.

É interessante destacar que, na primeira canção o compositor elege o Rio de Janeiro como fonte de suas saudades; já na segunda, ele canta sua lembrança à Campina Grande, o que corrobora com os argumentos sobrescritos de Domingos e Martins.

Cantando meu forró vem a lembrança / O meu tempo de criança que me faz chorar / Ó linda flor, linda morena / Campina Grande, minha Borborema / Me lembro de Maria Pororoca, de Josefa Triburtino, e de Carminha Vilar / Bondocongó, Alto Branco e Zé Pinheiro / Aprendi tocar Pandeiro nos forró de lá.

A obra desse músico surge e afirma-se no Nordeste brasileiro, tendo as contradições urbanas, principalmente da feira central de Campina Grande como principal fonte de compreensão da realidade e da importância da brasilidade presente em tudo isso. O homem inteiro, José Gomes Filho, com sua sensibilidade de Jackson do Pandeiro, capta essa realidade e quer revelar ao Brasil que as coisas do Nordeste compõem uma verdade afirmativa de cultura nacional, colaborando, portanto, com a construção da nacionalidade brasileira.

Soma-se a isso, o contexto da II Guerra Mundial que faz a cidade de Campina Grande abrigar um grande contingente de militares brasileiros e estrangeiros, principalmente estadunidense. É possível então compreender o que esse fato significa na constituição subjetiva de uma coletividade e do artista. Sobre isso, repetimos com Domingos e Martins (2006) o impacto que as guerras mundiais acabam tendo para quase toda a humanidade, fazendo-a perceber algumas das novidades que passam a ser incorporadas à vida cotidiana.

Como se não bastasse a Jackson perceber tais novidades, nesse período, ele se envolve em uma confusão com um soldado americano e para fugir das consequências que poderiam vir, muda-se para João Pessoa, onde, por intermédio do cantor e compositor Manezinho Araújo e do maestro Nozinho tem acesso ao universo do rádio: a Rádio Tabajara. Sua vida daria um salto substancial, esse turbilhão de informações e contingências factuais se transformaria em mudança de rotina e inspiração. (MOURA; VICENTE, 2001).

Em 1948, um ano após a morte de Flora Mourão, vai para a cidade de Recife, onde assume contrato com a Rádio Jornal do Commercio. Sobre o cume de suas apresentações na revista carnavalesca de 1953 quando trabalhou ao lado da teatróloga e dançarina Luísa de Oliveira, o coco Sebastiana, de autoria de Rosil Cavalcanti explode:

Convidei a cumade Sebastiana pra cantar e xaxar na Paraíba / Ela veio com uma dança diferente / E pulava que só uma Guariba / E gritava A, E, i, O, U, ipsilone. / Já cansada no meio da brincadeira / E dançando fora do compasso / Segurei Sebastiana pelo braço e gritei não faça sujeira / O xaxado esquentou na gafeira / Sebastiana não deu mais fracasso / E gritava A, E, i, O, U, ipsilone / Mas, gritava A, E, i, O, U, ipsilone.

O próprio Jackson, em entrevista concedida ao programa Ensaio, da TV Cultura de São Paulo expressa o valor dessa parceria e revela a mistura de ritmos e de influências recebidas de sua mãe.

Mas quando eu deixei o A, E, I, O, U, Ypsilone pra ela, ela não se conteve. Ela era uma senhora de idade, mas caricata, meio gordinha e tal [...], que quando eu deixei o A, E, I... ela não se teve, foi no microfone dela e veio toda jeitosinha assim, me deu uma umbigada, uma mulherzinha pequena, toda entroncada, me deu uma umbigada. Aquilo o auditório explodiu tudo! Eu digo: “tá com a gota, assim não tem jeito”. Aí foi quando e eu me lembrei do tempo que eu via minha mãe batendo coco [...]. Eu digo: “deixa ela vir de volta que eu vou lascá-la na umbigada”. Que quando ela veio de lá, me preparei de cá, bati o pé no chão, castiguei a muié na umbigada, aí meu camarada, o negócio virou frege, viu. Todo santo dia, durante 29 dias de revista, nós cantávamos *Sebastiana*, três (3), quatro (4) vezes. Então foi de onde veio *Sebastiana*, coco *Sebastiana* [...] (PANDEIRO, 1996).

Após o estrondoso sucesso do coco *Sebastiana*, Jackson se afirma definitivamente no cenário nordestino. Grava seu primeiro disco de 78 RPM (Forró em Limoeiro, de Edgar Ferreira, no lado ‘A’ e *Sebastiana*, de Rosil Cavalcanti, no lado B). Contudo, para alcançar abrangência nacional, em 1954, já contratado pela gravadora Copacabana, viaja para a Cidade Maravilhosa, desta feita, acompanhado pela professora, radioatriz e rumbeira, Almira Castilho. O que isso significa para a relação rítmica entre Nordeste e Sudeste? Em *A Ordem é Samba*, composta em parceria com Severino Ramos, no ano de 1966, o artista responde:

É samba que eles querem / Eu tenho / É samba que eles
querem / Lá vai / É samba que eles querem / Eu canto /

É samba que eles querem / E nada mais / É samba que eles querem / Eu tenho / É samba que eles querem / Lá vai / É samba que eles querem / Eu canto / É samba que eles querem / E nada mais / No Rio de Janeiro / Todo mundo vai de samba / a pedida é sempre samba / E eu também vou castigar / Lá vai / Lá vou eu de samba / Somente samba / E nada mais.

Porém, Jackson não só se envolve com o samba carioca, como também o modifica. Em O samba e o pandeiro, parceria com Ivo Martins, o paraibano adianta essa imbricação: “Eu vou pro samba/ Mas não deixo de levar/ O meu pandeiro/ Ele vai, ele vem/ Ele vem ele vai comigo na frente [...] / É com ele que eu faço / O samba quente / Maria, traz aí minha sacola / Minha sacola de couro / Maria, traz aí o meu pandeiro / Ele é o meu tesouro”.

Assim, o Rio de Janeiro acolhe o “rei do ritmo” e a olindense Almira que, segundo afirmam Moura e Vicente (2001, p. 151), era ainda, parceira, amiga, amante e empresária; foi essa mulher, inclusive, quem o alfabetizou. A relação entre os dois durou 12 anos. Essa parceria fica como marca dominante da discografia de Jackson do Pandeiro, “um dois em um” que abre as portas para a compreensão e apropriação da musicalidade brejeira aberta a toda paisagem nacional.

O contato com o samba possibilitou a Jackson a imbricação com o que ele já trazia na sua bagagem rítmica: coco, frevo, forró, rojão entre outras influencias sonoras. A gravação, em 1959, da canção Forró na gafeira, de Rosil Cavalcanti, ilustra um pouco essa mistura musical.

Eu fui ver uma gafeira / Que fica em Jacarepaguá / Gostei daquela brincadeira / E a semana inteira eu fiquei por lá / Um moreno disse: Venha cá entre na dança que

a casa é minha / Eu peguei logo uma escurinha / E mandei passo de côco / Que foi um chuá / O dono da casa / Parou a orquestra / E vêi falar comigo em pleno salão / Dizendo assim: Olhe aqui pau de arara / Se a aula não for cara eu quero a lição / Peguei a escura e fiz um traçado / Dancei um trocado numa perna só / Falando assim parece brincadeira / Num instante a gafeira virou um forró.

A divisão métrica, operada pela voz de Jackson, parecia uma brincadeira. Isto é, o modo como se apropriava de uma palavra, de uma expressão, de uma frase melódica com tempo e marcação definidos, e dentro da música transformava esse tempo, adiantando e atrasando o compasso das canções sem, no entanto, destoar dos acordes da música, fez com que ele fosse apreciado por muitos artistas. Não é oneroso registrar a importância que tem para o sertanejo e para o brejeiro o vocabulário curto, com termos diretos, bem permeados por períodos pequenos. A obra *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, nascido na cidade de Areia, separada de Alagoa Grande por apenas oito quilômetros, é rica em demonstrar como os sertanejos e os brejeiros utilizam suas expressões. Jackson do Pandeiro soube muito bem se apropriar desses elementos, universalizando-os em forma de crônicas cantadas.

A marca das letras que Jackson gravava, geralmente, eram carregadas de ecolalia, o que permitia às interpretações ganharem agilidade. São as expressões da feira, daqueles homens e mulheres, que ao oferecer determinado produto empregam o ritmo aos seus gritos, ou o modo do repentista que tira da cena imediata a palavra do contexto. A resultante cantada desse conjunto possibilitou ao artista influenciar decisivamente a Música Popular Brasileira (MPB).

O conteúdo da marcante *Chiclete com Banana*³⁴ é um exemplo revelador das influências estrangeiras herdadas desde a colonização que se misturavam aos ares modernos. Essa composição é acentuada para expor a reflexão do artista diretamente sobre o tema do nacionalismo:

Eu só boto bi-bop no meu samba / Quando o tio Sam
tocar um tamburim / Quando ele pegar no pandeiro e
no zabumba / Quando ele aprender que o samba não
é rumba / aí eu vou misturar Miami com Copacabana
/ Chiclete eu misturo com banana / E o meu samba vai
ficar assim / Eu quero ver a confusão / Olha aí o samba
-rock meu irmão / É, mas em compensação / Eu quero
ver o bogui ugi de pandeiro e violão / Eu quero ver o tio
Sam de frigideira / Numa batucada brasileira.

Há que se registrar a presença, nessa gravação, do debate sobre a língua, importante componente da relação nacionalismo-internacionalismo. Sobre essa questão, Domingos e Martins argumentam:

Como bandeira nacionalista, a defesa da língua se revela inócua; o combate aos estrangeirismos no vernáculo não tem sido mais que um artifício usado por conservadores na disputa pela legenda patriótica; dessa forma, evitam embates mais sérios. Em qualquer processo de

34 A autoria de *Chiclete com banana* (gravada inicialmente em 1959), entre outras composições de Jackson, sempre intrigou críticos, estudiosos e apreciadores de sua obra em geral. Moura e Vicente (2001, p. 268) publicaram entrevista direta feita com Almira, que nos parece esclarecer, ou, pelo menos avançar, no entendimento desta polêmica: *os três [Jackson, Almira e Gordurinha] participaram diretamente, mas só dois podiam assinar. [...] a música foi feita assim, cada um construindo um pouquinho [...]*. Comumente se encontra a autoria desta música atribuída a Almira e Jackson, em outras fontes pode o pesquisador deparar-se com a autoria sendo delegada a Gordurinha e Jackson, ou, ainda, a Gordurinha e Almira. Moura e Vicente (2001, p. 358) consideraram serem os autores da música: Gordurinha e José Gomes (nome de batismo de Jackson).

construção nacional, a língua que tende a se impor sobre as demais não é a língua dos contingentes mais numerosos ou mesmo a dos mais fortes do ponto de vista militar, mas a que exprime com maior precisão as novidades incorporadas à vida social (MARTINS, 2006, p. 104).

Para uma música gravada em 1959, em pleno período de desenvolvimento industrial do país, onde as influências estrangeiras eram muitas e de diversas ordens, o artista mostra a expressão de sua inovação ao propor a incorporação das novidades que permeiam o tecido social (ainda que de forma contraditória). O paraibano com sua bagagem musical aproveitam-se dos fragmentos da vida cotidiana, funde os sons das feiras, dos aboiadores de gado com os modismos da cidade grande, que, por sua vez, já esta impregnada pelo som do jazz estadunidense; organiza essa mistura que chega a seus ouvidos e de forma ritmada transforma a luta entre estrangeiros e nacionalistas em uma brincadeira, bem como em uma reflexão de nacionalidade.

Sobre o processo de criação desta música, Jackson assim se expressou:³⁵ Eu tinha consciência da sátira que Chiclete com Banana representava. Muita gente pensou que fosse uma loucura qualquer. Não era. A gente sabia o que estava fazendo. Sobre essa canção, a investigadora Marisa Nóbrega Rodrigues (2001), lembra-nos que ela possibilitou a Gilberto Gil reverenciar Jackson, retirando-o do ostracismo em que o paraibano havia se metido após sua separação de Almira, entre outros fatores. Para aquela autora, Chiclete com Banana tinha ficado quase no esquecimento. Gilberto Gil a fez ressurgir no seu disco o Expresso 2222 de 1972. A regravação pos-

35 Entrevista concedida em 1972, ao repórter Roberto Moura, de O Jornal, citada por (MOURA; VICENTE, 2001, p. 269).

sibilitou à música popular brasileira, reeditar os pressupostos da Semana de Arte Moderna de 1922, ou seja, no sentido de dar um novo olhar, um olhar para a nossa identidade musical (RODRIGUES, 2001).

A trajetória artística de Jackson do Pandeiro mostra que suas canções e interpretações acabaram recebendo, principalmente após sua morte, destacada posição da crítica e da intelectualidade brasileira. Sua obra acabou por influenciar movimentos estéticos como, por exemplo, a Tropicália e o Manguebeat, além de artistas que se declaram influenciados pelo importante legado jacksoniano. Entre eles, destacam-se: Chico Buarque, Gilberto Gil, João Bosco, Lenine, dentre muitos outros.

Chico Buarque, que já havia gravado no ano de 1974, o disco Sinal fechado incluindo a canção Lágrima de autoria de Jackson em parceria com José Garcia e Sebastião Nunes, por sua vez, em gravação de 1993, grava a música Para Todos, registrada em disco Homônimo, onde Chico canta: Contra fel, “moléstia, crime/Use Dorival Caymmi / Vá de Jackson do Pandeiro”.

Representantes da Tropicália como Tom Zé (2005) e Gilberto Gil, por exemplo, concordam na influência que as fusões incorporadas por Jackson tiveram nesse movimento. (MOURA; VICENTE, 2005). Já o Manguebeat, como argumenta Moisés Neto (2001), por seu caráter original, complexo e contraditório de propor uma mistura entre o rock, o maracatu e a música eletrônica dentre outras tendência artísticas, mostrou-se inspirado no “Rei do ritmo”. Chico Science, um dos líderes desse movimento, declarou publicamente a importância de Jackson do Pandeiro sobre sua obra.

A canção *Sem Cabeça*, gravada por Jackson em 1960, composta em parceria com Monsueto Menezes, propõe refletir sobre os caranguejos e sua inteligência. Não por acaso, esse crustáceo foi considerado por Science o símbolo do Manguebeat. Apreciemos fragmentos da letra em homenagem aos caranguejos:

Se caranguejo tivesse cabeça era inteligente demais /
 Olha ai ele sem cabeça faz o que a gente não faz / Ele é
 tão adiantado que olha pra frente / Mas anda de lado /
 Olha ai mora na lama difícil de ser pegado / Caranguejo
 têm sua carangueja / Caranguejo têm seu carangueijinho /
 Ai ai a moda não lhe incomoda / Ele não muda da
 água pro vinho / Ele vive no seco, ele vive no molhado
 / Caranguejo não tem cara / Mas é um bicho barbado.

O cantor e compositor pernambucano Lenine (2005) conta que na, “época da universidade era um roqueiro convicto até o dia em que um colega colocou para tocar o disco “Sua majestade o rei do ritmo”, de Jackson, e ele se descobriu cantando todas as músicas na sequência.”

Esse músico organizou, no ano de 1999, a coletânea *Jackson do Pandeiro: revisto e sampleado*. O CD traz interpretações de músicas do repertório de Jackson nas vozes de: Fagner, Os Paralamas do Sucesso, Gal Costa, O Rappa, Chico Buarque, Zeca Pagodinho, Fernanda Abreu, Cascabulho, Geraldo Azevedo, Gabriel O Pensador, Zé Ramalho, Elba Ramalho, The Funk Fuckers, Renata Arruda, Sivuca, Dominginhos e Marinês. Alguns versos da canção *Jacksoubrasileiro*, composta por Lenine e gravada nesse CD, ilustra muito bem tal influência.

Jack Soul Brasileiro / E que o som do pandeiro / É certo
 e tem direção / Já que subi nesse ringue / E o país do
 swing / É o país da contradição... / Eu canto pro rei da

levada / Na lei da embolada / Na língua da percussão / A dança mugango denço / A ginga do mamolengo / Charme dessa nação... / Jack Soul Brasileiro / Do tempero, do batuque / Do truque, do picadeiro / E do pandeiro, e do repique / Do pique do funk rock / Do toque da platine-la / Do samba na passarela / Dessa alma brasileira / Eu despencando da ladeira / Na zueira da banguela.

Para a pesquisadora Adriana Fernandes (2005), por sua vez, na música do paraibano fica clara a questão do compositor com o seu tempo, pois a obra de Jackson carrega os elementos simbólicos que marcam a identidade de seu povo.

A história cantada por Jackson do Pandeiro faz continuar viva a memória dos seus contemporâneos mais imediatos e oferece conteúdos para uma análise objetivo-subjetiva da realidade. O conteúdo estético de sua obra apresenta - como entendem os músicos João Bosco e Carlos Malta (ARQUIVO 'N', 2007) - assim como reforçam seus biógrafos (MOURA; VICENTE 2005), entre outros mais entusiasmados com sua estética, que ela aponta para a possibilidade de fusão de vários ritmos e estilos; o que corrobora para a indicação de um novo caminho à MPB.

RITMO, DANÇA E CONTRADIÇÃO

Ainda hoje é grande o contingente de famílias que migram dentro do território brasileiro. Dentro dessa realidade de busca de condições materiais de sobrevivência se agregam outras necessidades do espírito. Destacamos aqui a relação com o conhecimento da própria língua, a alfabetização e as relações afetivas, que na voz de Jackson do Pandeiro, caminham pelos papéis de cartas e pelo telégrafo.

Na década de 1950/60, as cidades mais procuradas eram as do sudeste, sobretudo, Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, entre outras³⁶. Essa migração acontecia em meio a um enorme contingente de nordestinos que procuravam no Sudeste a perspectiva de desfrutar dias melhores, pois, naquela época, o então regime militar anunciava viver o Brasil um momento de crescimento do setor industrial.

A partir dessa expectativa, os estrangeiros internos passam a compartilhar, em geral, o cotidiano com moradores das inúmeras favelas existentes naquelas cidades. A realidade que essas pessoas passam a viver no novo ambiente social modifica-se consideravelmente. O dia a dia passa a ser outro. Os migrantes são obrigados a conviverem com uma rotina diferente da que foram acostumados no Nordeste. São usos e costumes que se chocam. As chacotas sobre a alimentação ou sobre o sotaque são algumas manifestações que normalmente incomodam.

A música de Jackson do Pandeiro por dar visibilidade a algumas destas questões, funciona como um alimento imaginário para a alma de muitos, nordestinos ou não, que sentem o impacto desse dia a dia.

Há nas canções gravadas por Jackson uma preocupação com os nordestinos que migram para as grandes metrópoles e a luta desses para adaptarem-se à nova vida. A canção *Meu enxoval* composta em parceria com Gordurinha e gravada no ano de 1958, retrata algumas das questões enfrentadas pelos migrantes. Inicialmente a canção brinca com o desemprego:

36 Brasília, a partir do início da década de 1960, também passou a ser um destino comumente procurado. É importante salientar o processo de fim do ciclo da borracha.

Eu fui para São Paulo procurar trabalho / E não me dei com o frio / Tive que voltar outra vez para o Rio / Pois aqui no Distrito Federá o calor é de lascar / E veja o meu azar: Comprei o “Jornal do Brasil” / Emprego tinha mais de mil/E eu não arranjei um só... / Telegrafei para a vovó / Ela tem uma bodega em Recife, Pernambuco...

Na sequência, a narrativa se lamenta da má condição de vida e revela a forma de enfrentamento que o migrante vive nesse novo cenário, que sem encontrar a oferta de emprego no jornal, dá a esse, outra utilidade: Estou dormindo ao relento, valei-me Nossa Senhora! / O meu travesseiro é um “Diário da Noite” / E o resto do corpo fica na “Última Hora. Adiante, ao mesmo tempo, o músico se torna aliado “ideológico” da crença da possível ascensão social ligada à permanência no Sudeste brasileiro. A música reflete sobre a ânsia de ser vencedor na grande cidade e os problemas de um retorno à terra natal sem as marcas de uma ascensão social: “Mas se eu voltar, aquela turma lá do Norte me arrasa / Principalmente o povo lá de casa / Que vai perguntar por que é que eu fui embora.” Para finalizar, no mesmo tom brincalhão, o texto justifica sua permanência no Rio de Janeiro: Por isso eu vou ficando / Dormindo aqui na porta do Municipal / Com quatro mil-réis eu compro o enxoval: “Diário da Noite” e a “Última Hora”.

O drama das paixões e dos amores possíveis e impossíveis vividos com intensidade é cantado na canção Rosa, de Ruy de Moraes e Silva, gravada por Jackson, em 1956, que além de retratar os desencontros amorosos e o imaginário fragilizante da distância, também denuncia o analfabetismo adulto³⁷, e aí o compositor põe-se no lugar dos seus pares:

37 No Nordeste, durante a década de 1950, a taxa de analfabetismo entre pessoas com mais de 10 anos de idade girava em torno de 40%.

Rosa, Rosa, vem ô Rosa / Estou chamando por você / Eu vivo lhe procurando / Você faz que não me vê / Eu vivo lhe procurando / E nem sinal de você. / Rosa danada / Minha morena faceira / Minha flor de quixabeira / Não posso mais esperar. / Fique sabendo / Se casar com outro homem / O tihoso me consome / Mas eu lhe meto o punhá. / Comprei um papel florado, um envelope pra mandar dizer / Numa carta bem escrita / O que sinto por você / A carta está demorando porque não sei escrever. / A gente deita na rede / Maginando por que é / Com tantas no mei do mundo / Só uma que a gente quer.

Sobre a consciência do significado do analfabetismo para a construção do encontro nacional das regiões brasileiras, Jackson enaltece as características humanas do nordestino e seu caráter universal, no baião cantado na música A primeira lição, de José Orlando, gravada em 1973:

Avante / Nordeste norte / Gente que canta / Que é forte / Mas alguns não sabem ler / Quem souber pegue o que sabe / Ensine para o seu irmão / Comece desta lição / Não há forte sem saber / Para os que vão aprender / Vai aqui nosso recado / Um ABC musicado em cadencia de baião / Pegue o livro escute o som / E acompanhe a lição / ABCD / FGH/IJL / MNOPQ / RS / TUVXZ / Separada as consoantes / Vamos cantar as vogais / Adiante vem muito mais / Vou até vogar com B / A E I O U / Um B com A BA / Um B com E BE / Um B com I BI / Um B com O BO / Um B com U BU / Cantando assim pra você vou encerra meu recado / Seja forte com o saber e aceite o nosso obrigado / Aproveita minha gente / Aprendam lê / Que no meu tempo não tinha isso não.

Portanto, a obra de Jackson do Pandeiro se consolida como narrativa de seu povo, pois está arraigada de seu cotidiano. Ao mesmo tempo, essa arte é memória e elevação social dos sujeitos históricos que ela representa.

Destacamos a capacidade que esse artista tem em transformar seu instrumento em particularidade estética ritmada não só com a dança e o movimento, mas em si, em grito de alegria superadora das angústias de sua classe. O ritmista traz para si os elementos imanentes à realidade de um grupo de pessoas e os transforma em arte, que é perpetuada pelo modo fragmentário e mítico de ser da vida mesmo.

As reflexões consideradas por esta comunicação direcionam-se na expectativa de uma colaboração com o debate sobre o que representa a obra desse músico, ritmista, compositor, ou simplesmente artista, na reflexão da formação da identidade de seus pares. Não podemos finalizar, porém, sem registrar a interessante provocação sobre como esse artista, subordinado a essa realidade, é, contraditoriamente, lembrado e esquecido pela sociedade.

Procurando auxiliar a continuidade das investigações sobre a obra de Jackson do Pandeiro, enfatizamos que ele, nordestino, negro e pobre, é um indivíduo que se transfigura em artista da contemporaneidade por conseguir perpetuar-se na história musical, colocando-se para além de modismos musicais ou modismos teóricos. Esse artista que “se fez” dia após dia nas ruas, principalmente nas feiras, utilizou sua voz e um pandeiro para elevar-se por sobre a sua cotidianidade sem dela desligar-se e ao mesmo tempo enriquecendo-a.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARQUIVO 'N': **Jackson do Pandeiro**. Central Globo De Jornalismo, 2007. Disponível em: <<http://video.globo.com/videos/player/noticias/0,,gim697777-7823-jackson+do+pandeiro,00.html>>. Acesso em 22 de abril de 2009.

ALMEIDA, José Américo. **A Bagaceira**. São Paulo: José Olympio, 2006.

DOMINGOS, Manuel; MARTINS, Mônica Dias. Significados do nacionalismo e do internacionalismo In: Tensões Mundiais: **Revista do Observatório das Nacionalidades**. Volume 2, n. 1/jan/jul, Fortaleza: Observatório das Nacionalidades, 2006.

FERNANDES, Adriana. Forró: música e dança de raiz? In: **Anais Congresso Latino Americano da Associação para o Estudo da Música Popular 3**. Disponível em: <[www,hist.puc.cl/historia.iaspmla.html](http://www.hist.puc.cl/historia.iaspmla.html)>. Acesso efetuado em: 30 Mai. 2005.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

LENINE. **Tudo começa e termina com ele**. Globo on line. Disponível em: <http://goiasnet.globo.com/musica/cul_report.php> Acesso efetuado em 31 Mai. 2005.

LUKÁCS, Georg. Estética 1: **la peculiaridad do lo estético**. Barcelona: Grijalbo, 1982.

MOURA, Fernando e VICENTE, Antônio. In: **Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo**. São Paulo: Editora 34, 2001.

PANDEIRO. Jackson do. **A música brasileira deste século: por seus autores e interpretes**. SESC, São Paulo, 1996.

RODRIGUES, Marisa Nóbrega. **Análise semiótica da música Jacksoulbrasileiro**. Mestrado em Comunicação e Semiótica, PUCSP, 2001. (mimeo).

ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. **História da Educação no Brasil**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1978.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de História da Cultura Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

TAVARES, Clotilde. **O pandeiro**. Disponível em: <www.digi.com.br/jacksondopandeiro/> Acesso efetuado em: 26 Jul. 2003.

VANDERLEY, Paulo; VIANA, Antiógenes. **Cronologia de vida e obra**. Disponível em: <www.jacksondopandeiro.mus.br/index.php?> Acesso efetuado em: 18 Out. 2010.

ZÉ, Tom. **Hoje à noite no MIS**. Disponível em: <www.tomze.com.br/art9.htm>. Acesso efetuado em: 30 Mai. 2005.

_____. In: CARDOSO, Tom. **O Estado de São Paulo**, em 11 de agosto de 1997. Disponível em: <www.jacksondopandeiro.digi.com.br>. Acesso efetuado em: 22 Fev. 2007.

A POESIA POPULAR COMO MECANISMO DE RESISTÊNCIA NOS ANOS DE CHUMBO: O CASO PATATIVA (1964-1985)

Fábio José Cavalcanti de Queiroz

De plano, fixemos o seguinte aspecto: a poesia popular, notadamente o cordel, tem sido uma modalidade de comunicação de inigualável eficácia em regiões em que a escola regular ainda não abarcou o conjunto da população. A sua eficácia também encontra uma vital correspondência em ambientes onde a vida rural ainda exerce um peso considerável à sua volta. Esse era o quadro do Cariri às vésperas do Golpe de Estado de 1964, e basicamente no transcorrer dos 21 anos de ditadura. Somente nos últimos 10 ou 15 anos é que essa realidade começou a se modificar, não obstante as agruras de uma irritante lentidão.

Desde logo, não é objetivo do presente artigo apreciar a produção literária de caráter popular. Interessa-nos examinar de que jeito os versos populares foram empregados frente à repressão política que se abateu sobre a região e o país, entre os anos de 1964 e 1985, notadamente em uma área: o Cariri cearense. Aqui, queremos examinar como a imaginação enfrentou o poder.

No contexto de cerceamento da liberdade, bem como de embate pelo restabelecimento das liberdades democráticas, os mais talentosos no trato com “o engenho e a arte”,

dentre eles Patativa do Assaré, Abraão Batista³⁸ e Zédebrito Filho,³⁹ empregaram o verso popular para fustigar a tirania. Examinar a obra desses autores, ou mesmo de outros, nos pareceu que poderia desfocalizar, ainda que parcialmente, o objetivo modesto ao qual perseguimos. Dentro desse entendimento, optamos por trabalhar com um deles, no caso, Patativa do Assaré.⁴⁰ O nosso escopo – partindo do estudo do consagrado poeta cearense – é o de investigar em que condições a poesia popular conseguiu se colocar em uma situação de espaço de questionamento da ordem militarizada.

Todos sabem que Antônio Gonçalves da Silva, o Patativa, não nasceu e nem viveu em Juazeiro do Norte, Crato ou Barbalha, isto é, na notável subárea do CRAJUBAR, mas o seu trajeto de vida e mesmo o seu roteiro poético nunca delas se separaram - especialmente das duas primeiras cidades mencionadas. O artesanato, o cordel e a cultura popular, de um modo geral, são aspectos indissociáveis do cotidiano juazeirense e isso o poeta assareense⁴¹ não tinha por que ignorar. No tocante ao Crato, as relações entre Patativa do Assaré e

38 Professor aposentado de biofísica, poeta de cordel e mestre em xilogravura. Durante o regime militar, acoossou com os seus versos a família Bezerra, principal esteio da ditadura militar na região do Cariri, sul do Ceará.

39 Zédebrito Filho, comunista, funcionário do Banco do Brasil, foi preso e perseguido durante o regime ditatorial por suas posições políticas. Escreveu diversos livretos, expondo o seu posicionamento crítico com relação ao poder ditatorial.

40 Patativa do Assaré, na realidade, Antônio Gonçalves da Silva, autor de clássicos da literatura popular, dentre eles, Cante lá que eu canto cá e ispinho e fulô, nasceu na Serra de Santana, município de Assaré, no sul do Ceará, em 1909, vindo a falecer em 2002.

41 Em Cordéis e outros poemas (2008) lê-se “Saudação ao Juazeiro do Norte”, um poema que resgata os laços entre o vate e “a terra dos romeiros”.

representantes do mundo cultural daquela urbe⁴² sempre se fizeram efetivas. É arqui-sabido o intercâmbio que se deu entre o inimigo visceral da ditadura, o radialista e comunista Elói Teles de Menezes,⁴³ e o genial poeta popular, tanto quanto entre o mestre da poética regional e o narrador da Rádio Educadora, Antônio Vicelmo.⁴⁴ A sua postura, de alguma maneira, revelou de que forma membros da vida cultural da região se depararam e fizeram certas escolhas, de ordinário, defensivas, ante o famigerado regime político.

Efetuada essa ressalva, vamos aos fatos e à sua pertinente problematização.

Por causa da derrubada contra-revolucionária do governo João Goulart, assumiu o poder, de fato e não simplesmente no plano formal, o comando militar que, no limite, realizou a centralização dos atos de força que se realizaram país afora em fins de março e começo de abril de 1964. Estávamos ante um golpe político-militar, mas coube às corporações militaristas a tarefa de operacionalização das atividades práticas do movimento usurpador. Neste quadro definido, o cearense (e marechal) Castelo Branco é imposto à nação na condição de primeiro presidente da saga militarista. O poeta de Assaré não se furtou de “cutucar” o recém-empossado

42 Na obra clássica *Cante lá que eu canto cá* (1989), algumas poesias estão diretamente vinculadas à cidade do Crato, dentre elas “O paraíso do Crato”, “Professor J. de Figueiredo Filho”, “Sodade é assim - ao jornalista Antônio Vicelmo” e “Ao locutor da Rádio Araripe - Elói Teles”.

43 Elói Teles de Moraes: cratense, radialista, folclorista, funcionário público. Quando eclodiu o golpe de Estado, em primeiro de abril de 1964, era militante da juventude comunista e presidente da Frente Estudantil Nacionalista, tornando-se alvo da repressão que se seguiu à intervenção militar.

44 Antônio Vicelmo, famoso apresentador de noticioso radiofônico na cidade do Crato.

“com vara curta”, tal qual se exprimiria em linguagem piamente regionalista:

Com atenção eu apelo
 Para o supremo juiz
 Por causa de um só Castelo
 Nunca mais castelos fiz.
 Me prometeu um tesouro
 Todo lindo, todo franco
 E em vez de um castelo de ouro
 Me deu um Castello Branco
 (Apud CARVALHO, 200, p. 39).

Nota-se a atitude ferina do vate assareense ante o ditador de plantão, um traço marcante que o acompanhou durante os dois decênios de poder ditatorial. Sobre isso, assim se coloca um dos principais estudiosos da sua obra:

O golpe de Estado encontrou a consciência social da Patativa ainda mais aguçada, crítico, a partir do primeiro momento, da ruptura institucional promovida pelos militares, com o indispensável apoio dos Estados Unidos (CARVALHO, 2008, p. 39).

Mais adiante, Gilmar de Carvalho analisa a dinâmica do poeta nos anos de coação institucionalizada, de que maneira ele se posicionou politicamente em uma quadra da vida brasileira atravessada pelo selo de uma corrente indelevelmente repressiva. Ainda conforme Carvalho, “O poeta passou a colaborar, com o pseudônimo de Alberto Mororó, com jornais da UNE” e por conta de uma atitude desabridamente contundente contra os ditadores da hora, passou a sofrer as devidas represálias, conforme o pesquisador relata:

Patativa sofreu ameaça de prisão, mas o mandado foi relaxado por interferência de um parente que tinha laços de amizade com os prepostos da repressão. Esse parente teria rasgado a intimação deixada no cartório para o poeta depor (CARVALHO, p. 39/40).

Caboclo Roceiro, o poema que serviu à conta para que o aparelho repressivo voltasse o seu olhar para Patativa do Assaré, tornou-se um dos textos clássicos do autor, e os seus versos representam um ensaio de conscientização das causas profundas que explicariam a “desdita”, “opressão” e “desgraças” que acompanhariam a vida do trabalhador rural. É praticamente um diálogo simples e direto do poeta com o caboclo:

Tu pensas, amigo, que a vida que levas,
De dores e trevas, debaixo da cruz
E as crises cortantes quais finas espadas,
São penas mandadas por Nosso Jesus.

Tu és, nesta vida, um fiel penitente,
Um pobre inocente no banco do réu.
Caboclo, não guardes contigo essa crença,
A tua sentença não parte do céu.
(PATATIVA, 1989, p. 99/100).

Depois, veremos por quais vias essa postura do poeta será mantida e reforçada ao longo dos anos, particularmente quando o círculo começou a se fechar contra o regime bonapartista. Em princípio, fiquemos nos primeiros tempos da ditadura e no modo em que ele se posicionou face aos fatos e as forças em combate.

Dir-se-ia que, de feito, o poeta estaria não apenas contra os militares, mas igualmente contra os seus opositores, de modo específico contra os comunistas. Essa compreensão deriva de episódio⁴⁵ ocorrido duas décadas antes do golpe de força de 1964, quando o poeta – a pretexto de atender uma solicitação do padre David Moreira – escreveu um libelo poético anticomunista intitulado Glosas sobre o comunismo:

Será muito natural
 nossa pátria entrar em guerra
 ao chegar em nossa terra
 o comunismo fatal;
 do sertão à capital
 nosso povo varonil
 há de pegar no fuzil
 em defesa da nação:
 que esta cruel sujeição
 não queremos no Brasil

[...].
 Nas folhas de uma revista
 li um conselho exemplar
 que ninguém deve aceitar
 o regime comunista
 quem se assinar nesta lista
 ficará sem proteção,
 pois a negra escravidão
 grita ali em vozes altas
 e além de outras grandes faltas
 é contra a religião

45 Sobre o mencionado episódio, veja o trabalho de Gilmar de Carvalho, amplamente utilizado no presente artigo, intitulado “Patativa do Assaré - um poeta cidadão”. O livro foi publicado em São Paulo pela Expressão Popular, em 2008.

[...]

É um materialismo
 que nos faz perder a calma
 não tem coração nem alma
 quem apóia o comunismo
 esta espécie de ateísmo
 que perseguindo nos vem
 com a sua maldade além
 crê somente na matéria
 quem gosta desta miséria
 gosta do diabo também/

[...]

Leitor, meu caro leitor
 falo a verdade, não minto
 vive trapilho e faminto
 lá na Rússia o agricultor
 debaixo do tal rigor
 da maldita sujeição
 dentro da concentração
 privado da liberdade,
 cheio de necessidade
 só come quando lhe dão

[...]

O seu regime é assim,
 ninguém tem direito à vida
 e a família é destruída
 na doutrina de Lênin,
 seu instinto de Caim
 seu coração de maldade
 implantou a crueldade
 com o seu tal comunismo
 na qual não há civismo
 só reina a imoralidade
 (...)

Por ter alguma noção
 A ninguém peço perdão
 Tenho sobrada razão
 Aqui rimei a verdade

Tudo quanto em versos fiz
 Ildefonso Albano diz:
 “Viva, pois, nosso país
 A terra da liberdade!”

(PATATIVA, 2008, p. 58-165).

Cabe uma breve menção. Trata-se de um texto sob encomenda, em que o poeta busca compatibilizar a sua poesia e a força da igreja. Note-se que o padre ministrava as suas obrigações paroquiais em cidade vizinha à pequena Assaré. Note-se igualmente o contexto de predomínio da neocrisandade, que marcou o catolicismo brasileiro nos primeiros 50 anos⁴⁶ do século XX. Suponha-se que diversos motivos impeçam o vate caririense de voltar a sua pena contra a essência do mote que lhe fora dado. Dentre eles, além da mão escassa de homem em formação, e, portanto, de poeta em formação, destaquemos o ambiente profundamente anticomunista e o extremo cuidado que deveria qualquer pessoa adotar no tocante à solicitação de um clérigo. Não nos parece, portanto, um poema baseado numa convicção íntima. Acreditamos que houve oportunidade de repetir o feito nos anos 1960, no auge da sanha contra o comunismo, e não ocorreu a repetição desse ato. Os parágrafos que seguem talvez expliquem porque nos agarramos a esse raciocínio e a essa hipótese.

Com extremo cuidado, poderíamos voltar ao Caboclo Roceiro e lá o que conseguiríamos observar? Trata-se de uma leitura de mundo diametralmente oposta a do cristianismo

46 Sobre o tema da neocrisandade, confira o trabalho de Diogo Cunha, “Estado de exceção, igreja católica e repressão: O assassinato do padre Antônio Henrique Pereira da Silva Neto”, Recife: Editora Universitária da UFPE, 2008. Na presente Tese, o tema está contido mais especificadamente na seção dedicada à igreja católica (seção I do capítulo II).

oficial, o qual imputava à vontade de deus uma responsabilidade pela miséria da população que, com efeito, deveria ser buscada na realidade social. Há lufadas de comunismo no poema de Patativa. Não nos referimos a uma compreensão⁴⁷ doutrinária, pior ainda a uma filiação partidária, mas numa intuição poética cujo conteúdo estaria mais em rota de colisão com o capitalismo do que propriamente à “doutrina de Lênin”. Como o arqueiro obstinado que fixa o seu alvo predileto, a temática social acompanhará o “Passarim de Assaré” e essa obstinação, amiúde, encerrará um nexos íntimo ao solo histórico do qual deriva a concepção comunista de mundo. Não por acaso, o operário e o camponês se constituirão em duas personagens em nada ausentes da galeria de atores sociais patativanos.

É, todavia, uma vez mais, Gilmar de Carvalho – um dos principais pesquisadores da vida e obra de Patativa do Assaré – quem nos fornece argumentos suficientes para reforçar a nossa linha de raciocínio. Senão vejamos. Na dinâmica de enfrentamento do poder ditatorial, Patativa esteve, em regra, ao lado dos comunistas, fossem os “oficiais”, do Partido Comunista Brasileiro (PCB) ou de orientações distintas do “partidão”. Carvalho (2008, p.9) destaca a sua colaboração “nos jornais alternativos que vicejam depois do golpe de 1964”, assim, como mais tarde, no “palanque da anistia” e das “diretas já”. Nestes termos, a sua atitude não era de um poeta comprometido com o *status quo*, nem de um descabido anticomunista.

47 A jornalista Neusa Barbosa (2009) em um texto reproduzido em www.uol.com.br em 21/05/2009 recupera uma nuance da vida de Patativa que é lugar comum na região do Cariri, o de que ele teve contato, ainda que muito superficial, com a obra de Marx e Lênin, porventura um dos fatores que justificariam o poeta se declarar “socialista de coração”. No texto, intitulado “Documentário recupera figura do poeta Patativa do Assaré”, Barbosa comenta o filme “Patativa do Assaré - ave poesia” de Rosemberg Cariry (Acesso em 20 /09/2009).

munista fervoroso, mas o de um autor cuja poesia vertia-se de uma dimensão democrática e vocação terminantemente social. Adotou essas posições no momento em que no primeiro plano sobressaía o anticomunismo. Mais do que isso: no momento em que triunfara frações da classe dominante apoiadas em uma retórica que exorcizava a doutrina comunista e descortinava caminhos para um controle interno absoluto, ditatorial, típico de um Estado de natureza carcerária. De modo mais consistente, Patativa travou o necessário embate contra a repressão institucional de um regime político que almejava reduzir ao silêncio as vozes dos opositores.

Alguns exemplos práticos valem por mais de dez arraoados. Observemos como o poeta volta a lidar com a temática do comunismo, em *Inspiração Nordestina*:

A nossa crise fatal,
 Cada dia mais aumenta
 O pobre já não aguenta
 Esta pressão atual
 O peso deste costal
 É carga pra mais de um trem
 Isso assim não nos convém
 O povo está revoltado
 Coronel, tenha cuidado
 Que o comunismo vem aí.
 (Apud CARVALHO, 2008, p. 62).

No Cariri, os coronéis escolheram evidentemente o golpe e não a democracia. Isso encerra uma significação profunda. Nessa mesma direção, se perfilaram os segmentos majoritários da corporação eclesiástica. Notamos em Patativa, contudo, uma admirável manifestação de defesa das

liberdades democráticas e de um senso do que se convencionou nomear de justiça social. Assim, em vez de condenar o comunismo, a “doutrina de Lênin”, ele adverte ao coronel que “tenha cuidado”, pois o “comunismo vem aí”. Ao contrário do comumente aceito nos círculos conservadores, o vate de Assaré fez cruzar o seu caminho com a dos militantes comunistas, reformistas ou revolucionários, que pugnavam contra o poder ditatorial. Para tanto, empregou a sua mais contundente arma: o verso popular.

No concernente à igreja católica, ele se aproximou dos setores⁴⁸ considerados progressistas. Ora defendendo o padre italiano, Vito Miracapillo (expulso do país pela ditadura); ora fazendo exéquias poéticas a um morto político dos católicos mais a esquerda no espectro dessa vertente, no caso⁴⁹ o padre Henrique Pereira da Silva Neto, auxiliar de Dom Helder Câmara, assassinado pelas forças coercitivas do poder ditatorial. Assim, o poeta sertanejo trilhou um percurso que em nada lembra o autor de Glosas sobre o comunismo. Se comunista não era; anticomunista muito menos. Inimigo da ditadura? Explicitamente declarado.

Essa tortuosa discussão, porém, se estendeu até o período posterior ao da ditadura. Já derrotado em Juazeiro do Norte, o coronel Adauto Bezerra concorreu ao governo do estado e seus acólitos decidiram ressuscitar o fantasma do antigo poema. Patativa se contrapôs a esse movimento

48 Acerca dos diferentes setores da igreja católica - progressistas, conservadores e moderados - veja o trabalho de Michel Lowy, *A guerra dos deuses: religião e política na América Latina*, Petrópolis: Ed. Vozes, 2000.

49 Há um trabalho específico sobre o tema. Trata-se da obra de Diego Cunha “Estado de exceção. Igreja católica e repressão: O assassinato do padre Antônio Henrique Pereira da Silva Neto”, já devidamente citado páginas atrás.

e terminou por reforçar a candidatura apoiada pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) e Partido Comunista do Brasil (PCdoB), a do empresário Tasso Jereissati. Mesmo a decisão temerária de apoiar um setor empresarial contra outro não ocultou um aspecto fundamental: a sua firme decisão de não mais se deixar levar pelo fácilimo da retórica anticomunista.

No mais, não podemos fazer *tabula rasa* da história. Patativa do Assaré não se recusou em empregar o seu talento para defender as liberdades políticas. Enquanto algumas pessoas capitularam ao circuito do poder ditatorial, ele mostrou uma faceta de certos estratos da cultura caririense da época, a de se opor ao regime discricionário. Este é o significado mais amplo de uma trajetória que aí está - de corpo inteiro - como um exemplo decisivo de resistência, não obstante os seus limites e contradições.

A questão não é retórica. Nota-se, a partir de Patativa, a determinação do campo cultural em não se deixar sucumbir à tirania que se fixou na condição de desdobramento da intervenção militar. Não se tratou, evidentemente, de um caso isolado. Era parte de alguma coisa mais ampla, quer dizer, do caráter coletivo de um movimento de contestação à ordem autocrática, que se espalhou pelo país e não deixou de escrever as suas páginas pelas veredas do Cariri.

Apesar destas resistências expressivamente políticas, há aspectos estéticos, culturais e sociais que se configuram ao lado do desafio ao desportismo militar. Segue-se desta linha acima delineada o reconhecimento da existência de umnexo recíproco entre arte e sociedade. Sem entrar em minúcias, apesar do conúbio histórico que ata as lutas sociais e a produção artística em vários momentos, há se reconhecer igual-

mente que esse nexos recíproco é característico, sobretudo, de tempos de agitação social ou em situações em que uma sombra imensa recobre a vida. Sem querer avançar para conclusões um tanto para lá de incisivas, dir-se-ia que, em tais condições, a trava de segurança que encerra a arte em um ponto isolado da sociedade é, então, rompida e o nexos recíproco se fortalece além do usualmente aceito e tido por razoável.

Ainda com respeito a essa questão, deve-se observar que em tempos de furor discricionário, a arte se aproxima mais do cotidiano e, nesse contexto, a imaginação desafia o poder. Não foi somente o caso de Patativa. À mesma época, nacionalmente, artistas como Geraldo Vandré – nos anos 1960 - e Chico Buarque – sobremaneira na década 1970 - foram elevados à categoria de referenciais da resistência e, a olhos vistos, aproximaram-se de um cotidiano social sombrio, desatando nós e descortinando caminhos.

Sob muitos aspectos, a atitude social do artista, em tais situações, adquire maior nível de visibilidade, ainda que seja um absurdo querer explicar tudo a partir unicamente desse prisma, negligenciando os fatores de ordem artística, ou como queiram: as configurações de índole estética.

Isso leva-nos a avaliar que tanto quanto a maneira de compreender sociologista vale destacar a especificidade estética que, em linhas gerais, caracteriza uma obra de arte. Em compensação, é preciso reconhecer que a literatura não se reduz a uma única função, seja ela estética e ideológica ou de qualquer natureza.

Voltemos por um instante o nosso olhar para essa problemática, tomando por base o devir artístico-cultural em um período histórico ditatorial.

Não somente no Brasil, mas no conjunto da América Latina, sob o influxo de governos tirânicos, estratos da literatura regional se direcionaram para uma leitura de crivo crítico das condições de uma época perpassada pelo domínio militar. O realismo fantástico, por exemplo, foi uma das formas mais presentes de criações literárias que conseguiram traduzir um tempo e os seus horrores sem renunciar à especificidade característica do fazer artístico.

Ou pela sátira política ou figuração mais extremada, e mesmo pela justaposição de realidades aparentemente desconexas, muitos autores latino-americanos expressaram o seu espanto e a sua crítica ante as cadeias de um tempo em que o sangue nunca deixou de escorrer pelos campos e cidades.

Muitas vezes, menos do que heroicizar os resistentes, prosadores e poetas trataram de descrever figuras de ditadores pelo emprego de personagens que, de ordinário, beiravam o jocosidade e a zombaria.

Ficaram conhecidos no Cariri, os versos do poeta Abraão Batista voltados contra a violência e o poder tirano do grupo Bezerra, na cidade de Juazeiro do Norte, nos anos 1960/1970. Nos cordéis de Abraão Batista, essa tirania “se mostra descomedida e grotesca” tal como esta é descrita na literatura engendrada por autores do subcontinente⁵⁰ que abordaram a mesma temática (IANNI, 1991, p. 29).

Portanto, a verve crítica de Patativa, em período tão torvo, não obedeceu a um espírito de ineditismo, mas re-

50 Em brilhante artigo em que diz que “A figura do ditador é uma das imagens mais frequentes no pensamento latino-americano”, Ianni (1991:13), enumera alguns autores da América Latina que tematizaram o problema da tirania por meio da literatura: Miguel Ángel Asturias, Augusto Roa Bastos, Pablo Neruda, Gabriel García Márquez, Oduvaldo Vianna Filho, Alejo Carpentier e Ernesto Cardenal.

fletiu a existência de correntes dotadas de um juízo indocilmente crítico com relação à tradição autoritária que marcou o continente no século XX, adquirindo uma particularidade ainda mais agressiva a começar da década de 1960.

Definitivamente, não se tratava de um conjunto homogêneo de correntes, pois autores e grupos, em geral, adotavam variações, não necessariamente quanto aos temas, mas referente ao estilo e à forma, estabelecendo infindáveis nuances. Nesse debate, se destacaram mecanismos típicos da poesia social de tom satírico, dentre eles o escárnio e o riso perante a tudo aquilo que se apresentava como contrário à justiça e à liberdade. Evidentemente, alguns autores exploraram mais e outros menos esses estratagemas pouco menos tão velhos quanto à literatura. Quase sempre, cabe à criatividade do artista renovar os meios cultural e historicamente disponíveis, agregando ao que parecia batido aspectos terminantemente novos. Adentram a arena elementos de imaginação, forma e estilo – um conjunto de fatores que, variadas vezes, parece esquivar-se dos olhares fingidamente circunspectos da sociologia da arte.

Assim, nos versos de poetas populares brasileiros, a começar por Patativa - que satirizam politicamente os exemplos típicos de uma forma de poder tirânico, traduzido na dominação militar - do mesmo modo que em Miguel Ángel Asturias, Gabriel Garcia Marques e Alejo Carpentier, o “riso rebaixa e materializa”⁵¹ a prática hedionda da tirania política.

Não será difícil, examinando cuidadosamente o que escreveu Patativa em seus versos satíricos, perceber o quanto se exprimiu adequadamente Octávio Ianni, tratando de tema correlato:

51 (Bakhtin apud Ianni, 1991, p. 29).

Apesar de padecer tirania, medo, tortura, terror, o povo reage, retrabalha e recria a tirania a seu modo. Diante da força, brutalidade e boçalidade do ditador e seu bando, o povo luta tanto prática como imaginariamente (IANNI, 1991, p. 27).

Pode-se dizer que o poeta de Assaré deu conta de uma realidade tão complexa quanto delicada, ainda que imaginariamente, ainda quando pelas ferramentas especiais oriundas do fazer artístico.

Os episódios, em que a sátira e a paródia foram empregadas como moedas de crítica às manifestações características do poderio tirânico instalado com a intervenção militarista de 1964, possuem conexões internas com os processos de resistência político-cultural ao autoritarismo característico dos anos 1960 até meados do decênio 80 do século passado, praticamente em toda América Latina. Ao final desse período, sobretudo, inverte-se o sinal: em vez de serem glorificados, os opressores são satirizados. Esse raciocínio, mais uma vez, estabelece paredes-meias com as reflexões teóricas de Ianni, para quem “(t)oda ditadura começa a ser destruída no momento em que o povo, operário, camponês, mineiro, empregado, funcionário, faz piada sobre o ditador” (IANNI, 1991, p. 27).

Não teria sido isso o ocorrido no Cariri?

Presumimos que sim, e, decerto, Patativa do Assaré foi um dos autores principais de uma resistência em que as fronteiras entre o estético e o social (e o estético e o político) se tornaram inapelavelmente tênues, para desespero de uma ditadura cuja prática social e política era evidentemente antiestética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Flávio. **A palavra no purgatório**: literatura e cultura dos anos 70. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.

ASSARÉ, Patativa do. **Cante lá que eu canto cá**. 7. Editora Vozes, 1989.

_____. **Cordéis e outros poemas**. Organizado por Gilmar de Carvalho. Fortaleza: Edições UFC, 2008.

BARBOSA, Neusa. **“Documentário recupera figura do poeta Patativa do Assaré”**. Disponível em: <www.uol.com.br.> Acesso em: 21 Mai.2009.

BATISTA, Abraão. **Encontro do soldado Paraíba com o vigia da usina no outro mundo**, Juazeiro do Norte/CE. (Mimeo), 1978.

BORIS, Tejo. **Até breve, padre Vito!** (Mimeo), 1981.

CARVALHO, Gilmar de. **Patativa do Assaré**: um poeta cidadão, São Paulo: Expressão Popular, 2008.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

COUTINHO, Eduardo Granja. Música popular, tradição e política. In: **Cultura crítica, Revista Cultural da APROPUC-SP**. n 2, 2º semestre de 2005.

CUNHA, Diogo. **Estado de exceção, igreja católica e repressão**: o assassinato do padre Antônio Henrique Pereira da Silva Neto. Recife: Editora Universitária/UFPE, 2008.

DREIFUSS, René Armand. **1964**: a conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe, 6. ed., Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2006.

FAMÍLIA BEZERRA. Sem Saída. In: **Tribuna da imprensa**, ano XXVIII, n. 8675, Rio de Janeiro. 02 jan. 1978.

FREDERICO, Celso. A presença de Lukács na política cultural do PCB e na universidade. In: **História do marxismo no Brasil**. João Quartim de Moraes (org.), Campinas: Unicamp, 1995.

IANNI, Octavio. **Ensaio de sociologia da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

LOWI, Michel. **A guerra dos deuses: religião e política na América Latina**. Petrópolis: Ed.Vozes, 2000.

LUKÁCS, Georg. **Sociologia da literatura**. São Paulo: Ática, 1992. Coleção grandes cientistas sociais, João Paulo Netto. (org.)

NAPOLITANO, Marcos. Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966/1978). In: **O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)**, Daniel Aarão Reis Filho et al.(orgs.), Bauru, SP: EDUSC, 2004.

OLIVEIRA, Papito de (org.). **Vozes silenciadas**, Fortaleza: Imprensa Universitária, 2009.

RAGO FILHO, Antônio. Sob este signo vencerás!: a estrutura ideológica da autocracia burguesa bonapartista. In: **Cadernos AEL**. Tempo de ditadura. Campinas, SP: UNICAMP/IFCH/AEL, v. 8, n. 14/15, 2001.

ROUQUIÉ, Alain. **O Estado militar na América Latina**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1984.

SADER, Eder. **Um rumor de botas: a militarização do estado na América Latina**, São Paulo: Polis, 1982.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política: 1964-1969**. São Paulo: Paz e terra, 2001.

ZÉDEBRITO. **Como o homem se fez patrão**, Editora, Local 1.ed., janeiro 2007.

_____. O bigode de Stálin. In: **Rapadura Cultural** (panfleto). Crato, 2008.

CULTURA POPULAR SOBRE O FILTRO CRIATIVO DE GRUPOS ARTÍSTICOS DE ITAPIPOCA-CE MEDIADO POR POSSÍVEIS EXIGÊNCIAS ESTÉTICAS DA INDÚSTRIA CULTURAL

Ana Cristina de Moraes

INTRODUÇÃO

Esse artigo reflete sobre as produções de grupos artísticos cearenses (originados na cidade de Itapipoca-Ce) e centra o enfoque nas diversas manifestações da cultura popular que são apreendidas e ressignificadas por esses grupos no contexto das atuais exigências do mercado acerca da produção de bens culturais. Traz ainda uma reflexão sobre o campo da arte como espaço complexo de criações hibridizadas e como exercício de uma dimensão da práxis. Visa, pois, contribuir para a dinamização dos debates sobre cultura popular (sob a ótica das criações artísticas) e seus modos de configuração nos últimos anos. Alimenta assim, as instigantes reflexões sobre as interconexões entre tradição e modernidade, entre popular e erudito, tendo-se claro que essas relações não se produzem sem tensões e conflitos.

As reflexões aqui presentes foram elaboradas tanto a partir de estudo bibliográfico, como da análise de relatos⁵² pela

52 Entre agosto e setembro de 2010, foram realizadas três entrevistas com membros dos grupos D.Zefinha e Ballet Baião a respeito de suas concepções e seus modos de elaboração artísticas, visando perceber as possíveis convergências e ressignificações de elementos da cultura popular em seus trabalhos.

abordagem da história oral (THOMPSON, 2002), feitos por artistas de dois grupos de Itapipoca – D. Zefinha (música) que tem onze anos de existência e três CDs produzidos. Seu trabalho alia música, dança e teatro nas apresentações, com opção inicial explícita pela apropriação de elementos da cultura popular; e Companhia de Dança Ballet Baião (dança) que tem quinze anos de existência e se caracteriza pelo estilo de dança contemporânea. Também realiza diversas composições cênicas com claras expressões de elementos culturais populares.

Com tal explicitação e análise das elaborações desses grupos, este artigo possibilita uma maior visibilidade de produções artísticas cearenses, bem como de suas referências sócio-culturais e de seus modos de criação. Com isso, vislumbra-se a potencialização e o fortalecimento do sentimento de pertença e dos processos de identificação da população cearense com as expressões artístico-culturais localmente elaboradas. A relevância científica desse assunto dá-se em função do tema ser um dos destaques no âmbito dos estudos culturais, no sentido de ser necessário analisar os impactos causados por diferentes processos de hibridação, visando entender as rupturas, as permanências e as transformações das mais diversas expressões culturais. Concomitante a isso, entende-se que a cultura popular constitui uma das mediações fundamentais da formação de processos identitários de um povo, além de que suas formas de expressão são elementos da consciência e ao mesmo tempo de formação da consciência do povo. Por esta razão, realça-se o contingente caráter formativo da cultura popular.

Itapipoca, cidade onde foram criados os referidos grupos, situa-se no Litoral Oeste do Estado do Ceará e conta com 116.065 habitantes (IBGE/2007). É considerada a cidade dos

três climas – dada a sua diversidade ambiental por estar localizada entre serras, litoral e sertão. Esta é uma cidade peculiar no que tange à intensidade de manifestações artístico-culturais:

Apesar de toda uma omissão histórica para com as manifestações da cultura popular em Itapipoca, sempre recorreu um movimento periférico na cidade e interiorano, nos distritos, que fez acontecer o repasse empiricamente didático dos folguedos e danças de geração em geração, de avô para neto, de pai para filho, tais como no bairro Picos onde se cultiva até hoje um grupo de Dança de São Gonçalo, no bairro Fazendinha a Escola de Samba “Unidos da Fazendinha”, na Boa Vista o Maracatu “As de Espadas”, em Arapari, Aracatiara e Assunção (distritos) o Reisado e os Dramas, na Praia da Baleia (distrito) o Côco de Praia dançado por senhores pescadores, no centro da cidade as novenas e as procissões dos dois padroeiros: São Sebastião e Nossa Senhora das Mercês, sem falar dos violeiros que se encontram todos em um bar tradicional para fazerem um festival de bairro e tantas outras expressões ousadas e comventes (Gerson Carlos, Diretor da Companhia de Dança Ballet Baião, 2010).

Diversos grupos de teatro, de dança e de música, além de artistas plásticos, compõem o universo artístico da cidade e muitos artistas locais são também arte-educadores e se inserem principalmente nas escolas e projetos municipais. Com produções originais e forte capacidade criadora dos grupos citados, esses artistas vêm ganhando visibilidade nacional e internacional. Os mesmos atuam em redes de articulação⁵³

53 Em artigo intitulado “A defesa do ensino de artes a partir das articulações entre o movimento de artistas e arte-educadores (representado pela AARTI) e as instituições educativas de Itapipoca-ce: A perspectiva das redes de movimentos. (MORAES; BRAGA, 2010) analisamos o histórico movimento de artistas

e possuem uma rica trajetória histórica de luta em defesa e promoção da arte elaborada na Microrregião de Itapipoca⁵⁴.

A produção desses artistas possui uma perspectiva multirreferencial e, nessa multiplicidade há uma forte presença de elementos da cultura popular, apesar de termos claro que os referidos artistas não têm a “obrigação” ou “soamente” elaboram suas produções baseadas em elementos da chamada cultura popular. Como exemplo disso, podemos citar o trabalho da Cia. De Dança Ballet Baião que, apesar de ser tida como grupo de dança contemporânea, traz em diversas de suas produções estilos e elementos da cultura popular (passos, ritmos, vestimentas, lendas locais etc.):

... o que perseguimos é a possibilidade de transmutar as expressões do povo para dar novas configurações e formas cênicas ao que está posto como tradicional. Fazer tradição compete aos mestres e brincantes, nós somos e queremos outra coisa (...) Não acredito e não há tesão de minha parte em desenvolver pesquisas para resgatar algo ou para remontar algo, minha função enquanto artista contemporâneo é me nutrir e me deixar atravessar pelas expressões da tradição e, a partir delas, refazer-me na cena, falar do mundo, das particularidades e totalidades do mundo (Gerson Carlos, Diretor da Companhia de Dança Ballet Baião, 2010).

Nesse mesmo sentido, um integrante da D. Zefinha define o trabalho da banda:

da microrregião na promoção da arte e do ensino de artes na Microrregião de Itapipoca.

54 A Microrregião de Itapipoca abrange os Municípios de Itapipoca, Tururu, Itarema, Amontada, Miraima, Acaraú, Morrinhos, Uruburetama, Umirim, Trairi, Itapajé, São Gonçalo do Amarante, São Luis do Curu, Paraipaba e Paracuru.

O grupo D. Zefinha tem como principal fonte de inspiração os fatos da vida cotidiana. A partir dela, seguimos uma lógica de como seria transformar essa forma de andar, falar, pensar, comer, dançar, cantar etc., para uma linguagem mais artística e filosófica. Deslocamos cada sentimento apresentado e buscamos retratar de forma lúdica os fatos da vida. Por meio da música e do teatro, apresentamos ao público toda essa efervescência do mundo contemporâneo, fazendo essa ruptura da tradição e não seguindo essa “fidelidade” nas tradições para apropriação do fazer popular e as transformando em novos elementos (...) ... atualmente não nos vemos mais como um grupo que trabalha com as relações da tradição popular (Paulo Orlando. Integrante da Banda D. Zefinha, 2010).

O contínuo contato com os artistas e arte-educadores de Itapipoca instigou a querer estudar mais a fundo sobre os processos de produção artística e profissional desses sujeitos sociais⁵⁵. Apropriar-se desses saberes representa uma escolha política no âmbito do conhecimento e difusão da memória e dos elementos identitários cearenses.

Pesquisar e refletir sobre o tema “Cultura popular sobre o filtro criativo de grupos artísticos de Itapipoca-Ce mediado por possíveis exigências da indústria cultural” faz acionar no meio acadêmico e em espaços sociais diversos, problematizações estimuladoras de uma práxis que gera continuamente novos significados a diferentes elementos sócio-culturais: Como são apreendidas e ressignificadas as manifestações da

55 Entre 2007 e 2010, realizamos duas pesquisas institucionais com assuntos relacionados ao tema proposto neste projeto: A primeira delas problematizou em que sentido a efervescência de manifestações artísticas locais e a militância desses artistas estimula e dá visibilidade ao ensino de Artes nas escolas. A segunda analisou os tipos de saberes que são mobilizados pelos professores de Artes das escolas municipais de Itapipoca.

cultura popular presentes nas produções de grupos artísticos de Itapipoca-Ceará, tendo-se em vista as atuais exigências do mercado sobre a produção cultural? Quais as concepções e os sentidos da cultura popular para os grupos artísticos de Itapipoca? Como se configuram as relações entre tradição e modernidade, no que tange à cultura popular, sob o olhar de grupos artísticos? Que exigências estéticas a lógica atual de produção de bens culturais do mercado vem impondo aos grupos artísticos? É sobre essas questões que o presente trabalho se debruça.

A CRIAÇÃO ARTÍSTICA COMO PRÁXIS NOS PROCESSOS DE RESSIGNIFICAÇÃO CULTURAL

A arte, como uma das formas de expressão e comunicação humanas, bem como um tipo de saber específico, distingue-se de outras formas de conhecimento – como a ciência, a religião, a política e a filosofia – principalmente pela linguagem da qual ela se utiliza para fazer-se e expressar-se. Ao mesmo tempo, ela mantém relações híbridas com esses campos de saber, o que nos amplia a percepção da complexidade das ações humanas em seus múltiplos entrelaçamentos.

A linguagem artística é permeada pelo acionamento dos diversos sentidos do homem e essa peculiaridade, por apurar a sensibilidade e promover atos criativos de modo mais visceral, traz em si uma intensa potencialidade para a formação integral do ser humano se comparada a outras formas de conhecimento. No entanto, não podemos negar que a ciência, por exemplo, não se aproprie da sensibilidade e da criatividade para produzir conhecimentos. Se afirmássemos isso, estaríamos sendo reducionistas a ponto de fragmentar

o ser humano em pólos supostamente antagônicos e cristalizados: razão *versus* emoção. Além disso, a linguagem artística não se produz apenas pela manifestação da emoção. Nela, também há grande trabalho racional e técnico, entrelaçado com as dimensões intuitiva, corporal e emocional e é preciso que percebamos a criação artística a partir da fusão entre essas diversas dimensões componentes do homem, pois este vive com o corpo inteiro. Ele não é um ser mutilado em que pode sobreviver somente com a cabeça (razão) ou só com o coração (emoção).

A forma em que o conhecimento artístico se manifesta realça os aspectos simbólico e lúdico da experiência humana, o que faz com que a arte seja dotada de uma linguagem plena de magia que atrai os olhares mais dispersos ou desinteressados.

Para Nietzsche (1992), a arte é um instrumento ou linha de fuga em relação às verdades instituídas e solidificadas pela sociedade, pois sua composição é aberta, fluida e permite-se agir livremente, transgredindo, assim, os enquadramentos que esses esquemas de verdades impõem. “O campo da criação artística não pode se inserir em um “quadrado” (se fôssemos representá-la figurativamente), mas, no mínimo, num campo “espiral”, labiríntico” ou mesmo sem paredes que venham a submetê-la.

Arte é devir. É fluência da expressão humana, que se manifesta entre os espaços da liberdade onírica, imaginativa e da técnica. Nesse sentido, arte não é mero devaneio, nem mero improvisado. É também razão, pois a linguagem artística integra, em sua composição, diversos modos de pensar-sentir. A essa integração, Nietzsche faz alusão à unidade entre o

apolíneo e o dionisiaco. Apolo, deus da ordem, da clareza e da harmonia; Dioniso, deus da exuberância, da desordem e da música. Para tal filósofo, o apolíneo e o dionisiaco, complementares entre si, foram separados pelo excesso de racionalidade da civilização.

A produção artística possui uma realidade multidimensional onde se entrelaçam as dimensões sócio-histórica, político-ideológica e mágico-transcendental, à medida que se observa o período de sua composição, o estilo, a intenção e as energias que a constituíram. Porém, sua realidade ambígua pode apresentar concomitante a essas dimensões, os aspectos a-temporais, a-históricos e a-políticos, porque a obra de arte não tem a obrigaçãõ direta e fechada de exercer apenas um objetivo – de militância, por exemplo, pois as subjetividades de quem a produz e de quem a aprecia estão em constante efervescência perceptiva no contato com a obra.

Uma obra de arte legitimada socialmente – e é daí que ela passa a ser considerada arte – e divulgada por muitas gerações, pode produzir sensações diversas em quem a aprecia independentemente do momento histórico e da intenção ideo-política em que seus criadores e apreciadores possuem.

Os sentimentos e as reações humanas são prenes de possibilidades de expressão e também de interpretação. Até mesmo uma tendência de arte politicamente engajada, como o Teatro de Brecht, pode ter seu objetivo conscientizador transcendido pela interpretação dos apreciadores. E isso é algo grandioso na arte. Ela vai além, leva os sentidos humanos a caminhos que atravessam as fronteiras da vida ordinária, da realidade objetiva. Gera, pois, amplidão do olhar, do ouvir, do falar,... do ser. Com isso, possibilita aos artistas o

exercício da práxis. A práxis artística transforma por si mesma, tanto no decorrer do processo criativo para a elaboração das obras quanto no momento da apreciação e fruição do produto pelos sujeitos expectadores. A atividade artística exerce sua práxis a partir do momento em que gera processos de humanização:

Na medida em que a atividade do artista não é limitada pela utilidade material que o produto do trabalho deve satisfazer, pode levar ao processo de humanização que – em forma limitada – já se dá no trabalho humano até suas últimas consequências. Por isso, a práxis artística permite a criação de objetos humanos ou humanizados que elevam a um grau superior a capacidade de expressão e objetivação humanas, que já se revela nos produtos do trabalho. A obra artística é, acima de tudo, criação de uma nova realidade, e posto que o homem se afirma, criando ou humanizando o que toca, a práxis artística – ao ampliar e enriquecer com suas criações a realidade já humanizada – é uma práxis essencial para o homem. Como toda verdadeira práxis humana, a arte se situa na esfera da ação, da transformação de uma matéria que perderá sua forma original para adotar outra nova: a exigida pela necessidade humana que o objeto criado ou produzido há de satisfazer. A arte não é mera produção material nem pura produção espiritual. Mas justamente por seu caráter prático, realizador e transformador, está mais perto do trabalho humano – sobretudo quando este não perdeu seu caráter criador – do que uma atividade meramente espiritual (VÁZQUEZ, 1977, p. 198-199).

Por tudo isso, não podemos minimizar ou depreciar o valor e o poder da elaboração artística em detrimento de outras formas de atuação na sociedade. A práxis artística é tão essencial para a humanidade quanto qualquer outra forma de práxis – política, religiosa, científica, produtiva etc. E,

como forma de aprofundamento desse tipo práxis, exaltamos a ideia de Herbert Read, que propõe que façamos um esforço educacional voltado para formar pessoas capazes de criar. Em outros termos, para Read, o objetivo da educação precisa ser o da *'formação de artistas'*, ou seja, formação de "pessoas sensíveis e eficientes nos vários modos de expressão" (READ, 2001, p. 12). Assim, com uma formação estética que exalte a dimensão poética da vida e estimule os diversos sentidos, os seres humanos poderão se ampliar no sentido de pensar/viver com o corpo inteiro e promover ações criativas, solidárias e emancipadoras em diversos campos de saber e em diferentes setores da sociedade. Nessa mesma direção, Augusto Boal* anuncia que todos nós somos artistas em essência: somos atores sociais que exercemos múltiplos papéis cotidianamente e esses papéis são permeados de máscaras, desejos, frustrações, sentimentos e pensamentos variados.

As criações artísticas se constituem a partir dos processos de transformações e de ressignificações culturais que elas produzem intencional e conscientemente, tanto em função das escolhas estéticas dos artistas quanto das exigências atuais do mercado e do público. Tradição e modernidade, nesses processos, se interconectam continuamente e, por vezes, se hibridizam, resultando em novas configurações. Nesse contexto, os grupos de artes de Itapipoca que possuem fortes referências na cultura popular local para a composição de suas obras de artes, criam outras paisagens artístico-culturais a partir da apropriação dessas referências de modo ressignificado. Cabe, pois, questionar sobre os processos de elaboração desses grupos no sentido de buscar saber se os mesmos utilizam-se de critérios de escolhas dessas referências, como desenvolvem as pesquisas dos elementos

culturais populares, como suas produções realizam o diálogo com outras fontes inspiradoras para além da chamada cultura popular e de que modo se situam em meio às atuais imposições da lógica capitalista de produção cultural.

CULTURA POPULAR E OS PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO NO ÂMBITO DAS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS

As interconexões entre tradição e modernidade, popular e erudito, são apreendidas, nos limites deste trabalho, a partir da perspectiva analítica dos processos híbridos⁵⁶ no âmbito das elaborações artístico-culturais:

A primeira condição para distinguir as oportunidades e os limites da hibridação é não tornar a arte e a cultura recursos para o realismo mágico da compreensão universal. Trata-se, antes, de colocá-los no campo instável, conflitivo, da tradução e da 'traição'. As buscas artísticas são chaves nessa tarefa, se conseguem ao mesmo tempo ser linguagem e ser vertigem (CANCLINI, 2008, p. XL).

Canclini, antropólogo argentino, aponta a realidade conflitiva entre, por exemplo, o tradicional e o moderno nos processos de criação artística e a nomeia como tradução e traição ao mesmo tempo e é o que se percebe no discurso de um dos artistas entrevistados acerca desse tema:

... quando a comunidade acha que aquilo é algo essencial ela acaba tomando pra si. A gente pode dar o exemplo... da quadrilha. Quando a gente achou que a quadrilha ia se acabar porque era uma coisa de brincadeira,

56 A ideia de hibridação cultural será apreendida e desenvolvida neste trabalho a partir da referência aos estudos de Nestor García Canclini (2008).

ela virou espetáculo. A quadrilha hoje é espetáculo, os jovens acharam aquilo bacana e inventaram uma nova forma de fazer quadrilha. É aquilo ali. Aí você diz: ‘mas o que era bom, era aquilo do passado ou o de hoje?’ eu não sei, eu acho que elas cumprem suas funções nas suas épocas. Aquela quadrilha do nosso tempo de brincar, não dá pra ser assistida, porque ela é uma brincadeira, assim como o reisado é uma brincadeira. (...) De certa forma, se você não toma isso como importante, se não acontece em condições de que as pessoas vejam ela vai se perder mesmo no tempo e acabou e vira folclore. Pra mim folclore é isso, é coisa que não existe mais, já rolou... Tem coisas que se perdem na memória, ao mesmo tempo em que outras vão surgindo e vão inventando outras coisas. Então é isso. Isso é cíclico. Eu acho que as coisas tem que mudar. Elas vão mudando porque se não você não tem novidade, não é? E não ter novidade é um saco..., tem que ter. Alguns são felizes nessa coisa de novidade. Outros não. Então, temos que correr o risco, não dá pra gente saber (Orlângelo Leal, Integrante da Banda Dona Zefinha, 2010).

Um aspecto relevante anunciado por esse artista é o processo de espetacularização das manifestações populares tradicionais, motivado tanto pelo interesse das próprias comunidades em dar sentido e continuidade às mesmas de modo ressignificado, com nova roupagem, quanto pelas transformações atuais em relação à aceitação das tradições pelo público e pelo próprio mercado, exigindo-se outra composição estética e temporal.

Em levantamento de pesquisas⁵⁷ já realizadas no Brasil nas duas últimas décadas sobre o tema em questão, identifi-

57 Esse levantamento foi feito em sites como scielo.com, bem como em sites de universidades brasileiras buscando-se teses, dissertações e artigos científicos. Além disso, a busca foi feita em revistas científicas na área de ciências humanas.

cam-se que os focos mais recentes de análise situam processos de hibridação cultural, bem como as ações da indústria cultural⁵⁸ na apropriação dos elementos culturais populares como produto.

Há ainda presente a perspectiva de estudo dos folcloristas, que têm a visão e a expectativa da “preservação” da cultura como forma de evitar a “extinção” de certas manifestações, por meio das investidas para se modernizar as tradições. Na pesquisa bibliográfica já iniciada observamos que dentre os estudos existentes sobre cultura popular há uma tendência predominante neles que são os recortes dados pelos pesquisadores - como ARANTES (2006); HALL (2006) - acerca de manifestações da cultura popular local em contraposição e também em interligação com instâncias nacionais e internacionais. Além disso, esses estudos apontam algumas divergências entre si, como por exemplo, os posicionamentos entre pesquisadores mais tradicionais – folcloristas – que defendem a necessidade de preservação da memória e das manifestações culturais tidas como ‘originais’ – CASCUDO (1967) – e os que defendem uma perspectiva analítica das reconfigurações da cultura a partir de processos híbridos – CANCLINI (2008); ESCOSTEGUY (2001); HALL (2006).

Voltando-se para o estudo dos termos cultura e cultura popular, vê-se que os mesmos são apresentados e analisados por alguns autores a partir de perspectivas diversas, tendo, pois, um caráter polifônico e que precisam de estudos mais apurados para se perceber suas convergências e oposições. Essas concepções tanto podem abarcar um amplo leque de definições como podem explicar a composição de grupos

58 A respeito da noção de Indústria Cultural, ver ADORNO, Theodor. Indústria Cultural e Sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

sociais específicos. Assim, segundo Barros, pensar a cultura sob a lógica da polifonia é "... buscar as suas múltiplas vozes, seja para identificar a interação e o contraste entre extratos culturais diversificados no interior de uma mesma sociedade, seja para examinar o diálogo ou o 'choque cultural' entre duas culturas ou civilizações distintas (BARROS, p. 73).

Dentre tantas concepções sobre cultura, expõe-se aqui o conceito de Marilena Chauí sobre o assunto:

... a cultura é compreendida como o campo no qual uma comunidade institui as relações entre seus membros e com a natureza, conferindo-lhes sentido ao elaborar símbolos e signos, práticas e valores, ao definir para si própria o possível e o impossível, a linha do tempo (passado, presente e futuro), as distinções no interior do espaço, o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto, o permitido e o proibido, a relação com o visível e o invisível, com o sagrado e o profano, a guerra e a paz, a vida e a morte (CHAUÍ, 2010, p. 131).

Chauí traz a noção de comunidade em contraposição à de sociedade para destacar as relações sociais construtoras da cultura num face a face sem mediações institucionais onde as pessoas criam e fortalecem um sentimento de pertença sobre os signos elaborados no seio dessa comunidade: "Ora, o mundo moderno desconhece a comunidade: o modo de produção capitalista dá origem à *sociedade*, cuja marca primeira é a existência de indivíduos, separados uns dos outros por seus interesses e desejos" (CHAUÍ, 2010, p. 132).

Noutra definição, Peter Burke⁵⁹ elabora o conceito de cultura oferecendo a seguinte leitura: "Cultura" é uma pa-

59 Será esse historiador, a priori, uma das referências-guia para se desenvolver as noções de cultura e cultura popular.

lavra imprecisa e com muitas definições concorrentes: “...a minha definição é a de “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (representações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados” (BURKE, 1999, p. 25). A cultura, na acepção deste historiador, “faz parte de todo um modo de vida, mas não é idêntica a ele” (BURKE, 1989, p. 25). Na visão de Burke, cultura define-se a partir de algumas variáveis: a de cada composição social, a de cada época em que se situa uma dada sociedade e a de cada interpretação feita sobre esta. Assim, convém investigar a teia complexa em que se insere a noção de cultura ao partir para análises sócio-culturais.

Numa mesma linha de pensamento, apreende-se o termo cultura popular envolvendo as variáveis acima citadas, além de acrescentar que esta acepção se afirma, num primeiro momento, por algumas negações: ela é cultura “não-oficial”, é cultura da “não-elite” ou da não-erudição. (Burke, 1989, p. 25). Categorizar determinados termos é forma limitada de compreender a rede de representações e significados que o conceito está inserido, pois não se pode fragmentar ou analisar tão maniqueísticamente as realidades culturais, mesmo porque, historicamente, as chamadas culturas “popular” e “erudita” mantiveram constantes aproximações e fusões nos diferentes processos de aculturação e de hibridação cultural. Peter Burke (1989) nos traz ainda uma contribuição essencial a presente proposta de estudo ao tratar sobre as configurações e a história da cultura popular na modernidade. Segundo suas análises, até meados do século XIX não se desenvolveu um interesse sistemático pela arte popular, muito provavelmente porque, até então, os objetos artesanais populares não estavam ameaçados pela produção

em massa. Mas isso não significa dizer que a mesma não era apreciada também pela elite, particularmente a literatura, o teatro e as canções populares.

É no final do século XIX que o tema da cultura popular vem ganhar espaço no meio intelectual europeu:

A descoberta da cultura popular foi, em larga medida, uma série de movimentos “nativistas”, no sentido de tentativas organizadas de sociedades sob domínio estrangeiro para reviver sua cultura tradicional. As canções folclóricas podiam evocar um sentimento de solidariedade numa população dispersa, privada de instituições nacionais tradicionais [...]... a descoberta da cultura popular ocorreu principalmente nas regiões que podem ser chamadas de periferia cultural do conjunto da Europa e dos diversos países que a compõem (BURKE, 1989, p. 40-41).

Burke constatou em seus estudos que as alterações nas tradições são constantes no decorrer histórico:

O que se pode comprovar é que em época relativamente recente, entre 1500 e 1800, as tradições populares estiveram sujeitas a transformações de todos os tipos. O modelo das casas rurais podia se alterar, ou um herói popular podia ser substituído por outro na “mesma” estória, ou ainda o sentido de um ritual podia se modificar, enquanto a forma se mantinha mais ou menos a mesma. Em suma, a cultura popular de fato tem uma história (BURKE, 1989, p. 48).

A partir dos estudos de Burke, observa-se que os processos de hibridação cultural enfocados por Canclini (2008) não é um fenômeno recente. Burke descreve uma série de acontecimentos modernos que ilustram isso, como por exemplo, o carnaval, festa popular de rua, mas que, efetiva-

mente, era para todos – elite e povo. Observa-se ainda que a cultura popular estava longe de ser homogênea podendo-se mesmo falar em “muitas culturas populares” ou “muitas variedades de cultura popular” (BURKE, 1989, p. 56).

Separações terminológicas – popular x erudito, por exemplo – têm uma função semântica muito forte, bem como interesses e pressupostos classistas, pois funcionam como explicação das fontes originárias da elaboração de um dado objeto cultural, bem como explicitam as relações de poder nelas envolvidas. Muitas vezes, as análises que tentam separar o “popular” do “erudito” soam como percepção ingênua dos processos de interações sociais:

[...] as oposições de modos culturais, '*litteratus e illiteratus*' por exemplo, referem-se menos a indivíduos tomados na totalidade do que a níveis de cultura que podem existir (coexistem frequentemente) no interior de um mesmo grupo, até no comportamento e na mentalidade do mesmo indivíduo. Esta noção de 'níveis sociais' coexistentes em um mesmo campo (ambiente social, grupo ou indivíduo) é obviamente imprescindível para o estudo de realidades culturais que se concebem múltiplas. Trata-se de rejeitar as dicotomias já esclerosadas que associavam, na antiga História Intelectual, certos 'níveis culturais' (alta e baixa cultura) a estratificações sociais específicas (BARROS, 2004, p. 75).

A consagração do que seja popular ou erudito é em si uma expressão de relações de poder entremeadas em um viés elitista de afirmação do que seja “melhor”, mais “belo”, mais “verdadeiro” e, nesse contexto, cabe problematizar sobre de onde vem esse poder de consagrar? Quem atribui importância ou reputação a determinado tipo de cultura, para utilizar os termos de Bourdieu (2006, p. 23-25) “O que faz as reputa-

ções é, segundo o referido autor, “... o campo da produção como sistema das relações objetivas entre esses agentes ou instituições e espaço das lutas pelo monopólio do poder de consagração em que, continuamente, se engendram o valor das obras e a crença neste valor” (BOURDIEU, 2006, p. 25).

Já a cultura popular, de acordo com Canclini, é resultado de processos de hibridação entre diferentes elementos culturais. Esses processos se atualizam e se ressignificam com o percurso histórico. Hibridação, para ele, refere-se a “... processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras” (2008, p. XIX). Estruturas discretas são elementos culturais – línguas de diversos povos, por exemplo – que, ao se entrecruzarem, se transformam. Tal pesquisador trata da necessidade do estudo dos processos culturais, com o intuito de se conhecer formas para situar-se em meio à heterogeneidade, bem como de compreender como são produzidas as hibridações.

Realçando os processos de elaborações híbridas, o relato a seguir é esclarecedor:

Em referência a Banda Dona Zefinha, em meados de 2000, o grupo lançou o CD intitulado “Cantos e Causos” que tinha como fonte de pesquisa as relações da tradição popular. Por meio de uma pesquisa, a banda percebeu e colheu como fonte de inspiração as manifestações da tradição popular cearense como os reisados, a dança do côco, o xote, o baião, o maracatu etc. Tais manifestações seguem a lógica dessa tradição como forma

de expressão mais singular. Em detrimento a tais manifestações, o grupo deslocou-se para o mundo contemporâneo, fazendo uma ruptura do que seria tradição e incluindo os elementos da modernidade, bem como o uso de guitarras, violão, elementos eletrônicos, expandindo e dando uma nova roupagem no que se refere ao fazer cultural moderno (Paulo Orlando, integrante da Banda Dona Zefinha, 2010).

Tendo-se por base a perspectiva relatada acima, reforçam-se as ideias de Canclini, que problematiza as configurações atuais da cultura popular constatando que as mesmas não se extinguiram, mas ocuparam outros “lugares” ou “não-lugares”: “A encenação do popular continua a ser feita nos museus e exposições folclóricas, em cenários políticos e comunicacionais, ... embora a recomposição, revalorização e desvalorização de culturas locais na globalização acentuem, e às vezes alterem, alguns processos de hibridação” (CANCLINI, 2008, p. XXXVII). Para ele, essas alterações não representam apenas o caráter antagônico, mas, muitas vezes são complementares entre si. Esse antropólogo também faz importantes reflexões sobre as noções de tradicional e moderno em suas especificações e interconexões: “... a *incerteza* em relação ao sentido e ao valor da modernidade deriva não apenas do que separa nações, etnias e classes, mas também dos cruzamentos socioculturais em que o tradicional e o moderno se misturam” (CANCLINI, 2008, p. 18). Esse intercruzamento possibilita os movimentos de trânsito ou entrelaçamento entre saberes culturais da tradição e da modernidade, como por exemplo, a apropriação de elementos de um reisado cearense⁶⁰ por parte de uma banda ao compor

60 Delimito aqui o reisado cearense para afirmar as diferenciações dos reisados elaborados em várias partes do país, que apresentam características - personagens, figurinos, canções, etc. - muito específicas.

uma música de *rock regional*. Ou ainda um grupo de teatro de bonecos que utiliza diversos equipamentos de alta tecnologia para seus espetáculos – microfones, luzes, etc.

Mas todos esses usos da cultura tradicional seriam impossíveis sem um fenômeno básico: a continuidade da produção de artesãos, músicos, bailarinos e poetas populares, interessados em manter sua herança e em renová-la. A preservação dessas formas de vida, de organização e pensamento se explica por razões culturais, mas também, (...) pelos interesses econômicos dos produtores que tentam sobreviver ou aumentar sua renda. Não ignoramos o caráter contraditório que os estímulos do mercado e de órgãos governamentais ao folclore têm (CANCLINI, 2008, p. 218).

Considera-se que a reprodução das tradições não impõe o necessário fechamento à modernização. Ao contrário e de modo complementar, essas interconexões ampliam a visibilidade e a memória das tradições populares, enriquecendo as elaborações modernas. A esse respeito Canclini (2008, p. 277), afirma:

O conflito entre tradição e modernidade não aparece como o sufocamento exercido pelos modernizadores sobre os tradicionalistas, nem como a resistência direta e constante de setores populares empenhados em fazer valer suas tradições. A interação é mais sinuosa e sutil: os movimentos populares também estão interessados em modernizar-se e os setores hegemônicos em manter o tradicional, ou parte dele, como referente histórico e recurso simbólico contemporâneo. Ante essa necessidade recíproca, ambos se vinculam mediante um *jogo de usos* do outro nas duas direções.

Na dicotomia entre “tradição x modernidade”, muito recorrente na presente discussão, também se verifica percepções separatistas e com forte desejo de “preservação” envolto em uma pretensa pureza cultural. Tais percepções são perigosas se tiverem uma lógica fechada e inflexível, pois o dinamismo social e suas transformações dados com os processos de modernização das sociedades pela via da globalização econômica, vêm gerando processos intercomunicativos entre diferentes culturas e, conseqüentemente, reconfigurações de elementos culturais que eram tidos como “originais” ou “tradicionais” (ORTIZ, 2006; THOMPSON, 1998). Considera-se, entretanto, que é pertinente a preocupação com elementos culturais que estão em vias de “extinção”, pois, eles são referências primordiais para o que se transforma e se ressignifica. Mesmo buscando-se ser fiel à “tradição”, ao “passado”,

é impossível deixar de agregar novos significados e conotações ao que se tenta reconstituir. Isso é inevitável, porque a própria reconstituição é informada por e é parte de uma reflexão sobre a história da cultura e da arte que, em grande medida, escapa aos produtores ‘populares’ da cultura (ARANTES, 2006, p. 19).

Arantes discorre sobre a noção de reconstituição que, no âmbito desse estudo, possui grande relevância para as análises dos processos de hibridação entre tradição-modernidade, local-global, popular-erudito. Esses elementos conceituais e empíricos, aparentemente dicotômicos, distinguem-se no âmbito da explicação sobre instâncias e formas de manifestação, mas essas manifestações já são em si resultado de composições híbridas.

OS IMPACTOS DA INDÚSTRIA CULTURAL NO PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Theodor Adorno (2002), estudioso do assunto, remete o termo Indústria Cultural ao processo de apropriação dos mais diversos produtos culturais por parte do mercado e transformados em utilidades do ponto de vista dos negócios lucrativos. Esse teórico explicita a lógica atual de produção de bens culturais a partir do predomínio da técnica a serviço da reprodutibilidade, a massificação dos elementos culturais expressa na produção em série tendo em vista seu desenfreado consumo, bem como a assimilação da arte como objeto útil. Tal indústria se direciona para o uso das tecnologias da informação por parte de grupos dominantes política, cultural e economicamente, para a disseminação de suas ideias massificantes (homogeneizadoras), conformistas e alienantes. A produção de bens culturais torna-se morbidamente orientada pelas amarras consumistas do capital. Segundo ele, “Os produtos da indústria cultural podem estar certos de serem jovialmente consumidos, mesmo em estado de distração. Mas cada um destes é um modelo do gigantesco mecanismo econômico que desde o início mantém tudo sob pressão, tanto no trabalho quanto no lazer [...]” (ADORNO, 2002, p. 17).

De acordo com os estudos de Renato Ortiz (2006), as transformações socioeconômicas ocorridas no Brasil e a consequente consolidação da indústria cultural principalmente entre os anos de 1960 e 1970, fizeram emergir a chamada cultura de massa, aquela que a partir dos meios massivos de comunicação da época proliferou um tipo de cultura voltado para o consumo. Cultura popular, nesse contexto, também vai se tornando, ressignificada e massificadamente, um produto lucrativo. As concepções teóricas de Ortiz também au-

xiliam nas análises sobre as produções dos grupos de artes de Itapipoca dentro do contexto da massificação da cultura e como tais produtos artísticos são tratados a partir dessa lógica.

A partir dos relatos dos componentes dos grupos D. Zefinha e Ballet Baião, percebem-se que os mesmos criam suas obras artísticas a partir dos próprios desejos estéticos, o que demonstra autonomia e liberdade, ao mesmo tempo em que estão atentos com as tendências culturais e exigências atuais do mercado mundial. Possivelmente, esta seja uma forma de manutenção de seu lugar no mercado cultural e também de se tornar interessante para o perfil do público atual. Nesse contexto, questiona-se: até que ponto esses grupos estão ou não fazendo sucumbir suas ideias e anseios artísticos em detrimento da adaptabilidade frente às investidas enquadrantes da indústria cultural? Pessimistamente, a esse respeito, Adorno afirma que: “Quem não se adapta é massacrado pela impotência econômica que se prolonga na impotência espiritual do isolado. Excluído da indústria, é fácil convencê-lo de sua insuficiência” (2002, p. 25-26). Tal questionamento precisa ser apurado mais detidamente em outro momento investigativo junto a esses grupos, dada a sua contundente relevância.

O público que consome bens culturais hoje mostra-se, tendencialmente, muito dinâmico, com outra dimensão temporal – mais ágil e imediatista – sendo rodeado de informações (por vezes superficiais) sobre elementos de diferentes culturas e com percepções caleidoscópicas e híbridas sobre as coisas. Adorno realça o estado alienado em que se encontra esse consumidor: “ele se satisfaz com a reprodução do sempre igual” (2002, p. 27). Nesse sentido, por imposições da

indústria cultural tendo em vista atingir os interesses desse novo consumidor, as produções artísticas vão gerando transformações e modernizações das referências culturais:

[...] a nossa paciência também mudou. Antigamente assistir um reisado de oito horas era a coisa mais normal do mundo. Hoje se você assistir quarenta minutos inteiros, foi bom, entendeu? Quer dizer, nosso *time* é outro. Então naquela época, o reisado era um evento... era o que tinha de mais próximo desse povo e que vem de longe porque o circo é uma coisa fantástica, né? Quando o circo chega, o circo era a internet da época. Porque eram os únicos que conheciam tudo. Eles eram as grandes referências... o cara que morava no Ceará não tinha nem noção do que era o Rio de Janeiro, não, gente. Não tinha noção como era São Paulo. Não tinha imagens. Então quando você via um reisado era o que tinha de mais puro artístico ali pra você estar vendo fora do seu olhar cotidiano. Um olhar mais do ritual. E isso já foi, vai se perdendo porque vão aparecendo outros ícones, né? A própria TV e a internet têm tirado também [a magia]... do teatro. (...) Com certeza, o grande povão está sobre os grandes fenômenos de marketing que são feitos só pro pessoal consumir, cultura de massa, é muita bobagem, bobagem, bobagem, ... (Orlângelo Leal, integrante da Banda D. Zefinha, 2010).

Para além das exigências da indústria cultural, os artistas entrevistados enfatizam os diálogos que seus grupos vêm tendo com outras culturas e como isso interfere nos modos de pensar e fazer arte. Para eles, os processos de modernização da obra são necessários à revitalização criativa na elaboração artística:

Eu acho que D. Zefinha foi uma das bandas que teve oportunidades que vai acabar mexendo em nossa forma de ver a vida. A gente teve a oportunidade de conhecer três continentes. E essas coisas acabaram alterando na gente assim eu digo, muito mais em mim mesmo que sou a figura de criação do grupo, as composições, o trabalho cênico e hoje eu to pensando diferente eu to vendo a vida de outra forma. E hoje eu vejo que a cultura popular, essa coisa da raiz, é mais um elemento também. Dentro do que a gente tá querendo assimilar, essa coisa da universalidade, do contato, desse filtro depois de dez anos viajando. Estivemos nos EUA, na Guiana Francesa, na Argentina, Cabo Verde, Berlim, Coreia do Sul, Chicago, Nova Iorque, Espanha, França, Hungria. Isso com certeza alterou minha forma de ver a vida, onde pude comer outras comidas, sentir outros cheiros, ouvir outras músicas, eu estive na Tchecoslováquia, nunca imaginei [risos] que eu ia passar na Tchecoslováquia. Não sabia nem onde era a Tchecoslováquia gente. [Risos] ... E eu sou brasileiro. Então eu comecei a sentir que eu era mais do mundo também, deixei de ser brasileiro um pouquinho. Me sinto agora mais um pouco do mundo.... ó eu tive lá, agora já sei, tenho uma referência do que as pessoas estão ouvindo, de como é a realidade do mercado musical nesses países... Eu gosto de ir e voltar. Mas toda vida que eu vou eu aprendo coisas e trago e acabo meio que processando. As minhas últimas composições são muito engraçadas, porque não tem nada a ver com todo o trabalho que eu to fazendo. E tem a ver... estão mais sutis, não sei, estou gostando muito, estou naquela fase da paixão da obra, depois vou dar a crítica e os refinamentos finais. Mas eu vejo assim, eu acho que a gente está num novo processo bacana. Ele é resultado dessas experiências de shows, muita apresentação. A gente passou dez anos se apresentando de verdade mesmo. No interior, na capital, viajando pelo Brasil, trabalhando muito de graça também [...] (Orlângelo Leal, integrante da Banda D. Zefinha, 2010).

Não se deve temer o fim das coisas e nem o nascimento de outras, contanto que esse “novo” nasça de necessidades individuais e coletivas, sem interferência de uma imposição global ou mercado padronizador de cultura. Podemos dançar uma música em inglês, no entanto, ali estamos sendo nordestinos, cearenses de Itapipoca. Não é preciso que se dance um Luis Gonzaga de lamparina na mão para evocar a ideia de ser do sertão. O que de fato pesa é o corpo, a história-memória que se manifestam no olhar, na pele, no suor que cai, ... se a música for em espanhol ou italiano serei do mesmo jeito itapipoquense, um corpo que se relaciona com uma outra voz, estrapolando conceitos bairristas que tendem a “caricaturar” o que somos (Gerson Carlos. Diretor da Cia. Ballet Baião).

Os dois relatos acima discorrem sobre a necessidade do novo, da transformação, da modernização, em diálogo constante com as singularidades culturais dos artistas. As experiências e desejos cotidianos desses sujeitos geram, inevitavelmente, modificações nos modos de ser, pensar, sentir e criar, principalmente ao interagir com manifestações culturais diferentes e recriar a partir delas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os grupos referidos aqui – D. Zefinha e Ballet Baião – têm algo comum entre si que é o fato de terem sido criados em Itapipoca, bem como por virem atingindo uma dimensão nacional e internacional na divulgação de suas obras artísticas, participando de festivais e de outros eventos de grande repercussão e, com isso, contribuindo para a propagação da cultura popular cearense, pois suas criativas produções possuem fortes elementos identificadores dessa cultura como a

linguagem, os ritmos regionais, as lendas e mitos locais, os trejeitos, as vestimentas etc. Como exemplo disso, observa-se a letra de música “Folia” (autoria de Orlângelo Leal) da Banda D. Zefinha, presente em seu 1º CD “Cantos e Causos”:

Ai mamãe, perdi / Minha cafuringa / To ‘cum’ pena de eu /
 To ‘cum’ dó de mim./ A zabumba fez o toque, / o pandeiro
 cutucou, / o triângulo ecoou minha cantiga./ Menina rebola /
 coco de roda / feito só pra ‘nóis’ sambá./ Já selei minha bur-
 rinha / pus o chapéu de vaqueiro / pinotá nesse terreiro / até
 o fim do mundo chegar./ Jaraguá piou mais forte / vou voltar
 pro norte / a saudade apertou./ A seca deixou tão triste o dia
 / vou cair nessa folia / colorir meu sertão / animar meu po-
 vão / vou virar Mateus. Somente nesta produção, percebe-se
 na letra a presença de muitos elementos culturais populares
 como certos termos do linguajar cearense – ‘cafuringa’, ‘re-
 bola’ – e algumas figuras do Reisado como o ‘Jaraguá’ e o
 ‘Mateus’. Isso sem contar ainda com as possibilidades analíti-
 cas da melodia, dos arranjos, do ritmo.

Mas esses grupos não se limitam às contribuições da chamada cultura popular; ao contrário, possuem a perspecti-
 va da multirreferencialidade em seus processos criativos. E é
 essa perspectiva que gera processos híbridos nas produções
 de tais grupos.

A hibridação é uma realidade constante nas elabora-
 ções artísticas e na própria construção cultural de diversos
 povos que, cada vez mais, dialogam entre si, no âmbito da
 globalização econômica, que interfere diretamente sobre
 essa construção. Tal aspecto pode ser visto como positivo do
 ponto de vista das possibilidades criativas que se dão a partir
 desses diálogos e interconexões entre elementos culturais di-

versos. Porém, a globalização traz também consigo uma série de exigências ao mercado de bens culturais, estimulando e até mesmo impondo formas, tempos e conteúdos a tais bens.

Nesse contexto, os artistas de modo geral para divulgarem suas criações ou mesmo para se inserirem no circuito de consagração de sua obra, muitas vezes vão sendo engolidos pela onda massificante e mediocrizante da indústria cultural. No caso dos grupos aqui referidos, percebe-se uma forte tendência à resistência frente às imposições dessa indústria e isso em si já expressa a singularidade dos artistas que os compõem. Cabe, pois, a esses artistas, ressurgirem criativamente dessa onda, realçando e fortalecendo as singularidades de seus desejos estéticos em detrimento das violentas investidas de tal indústria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre – RS: ZOUK, 2006.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2008.
- CASCUDO, Câmara. **Tradição**: ciência do povo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1967.
- CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural**: o direito à cultura. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2010.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografias dos estudos culturais**: uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- _____. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da Tragédia**: ou helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura Brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- READ, Herbert. **A educação pela arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SANTOS, J. Luiz. **O que é cultura**. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1986.
- THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- THOMPSON, Eduard. P. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- VAZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Filosofia da práxis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

I ENCONTRO TRABALHO, EDUCAÇÃO, ESTÉTICA E SOCIEDADE DO SERTÃO CENTRAL (I ETESSC)

Desenvolvimento Humano:
Interiorização do Conhecimento no Contexto
da Crise do Capitalismo Contemporâneo



A presente coletânea vincula-se aos esforços investigativos empreendidos no seio do Instituto de Estudos e Pesquisas do Movimento Operário da Universidade Estadual do Ceará – IMO/UECE rumo ao entendimento dos complexos da Arte e da Educação no âmbito do capitalismo contemporâneo. Tal empreendimento toma por base, os fundamentos postos por Lukács, a partir de Marx, em sua obra de maturidade, consignada na Estética e em Por uma Ontologia do Ser Social, articulando a esta perspectiva, o ponto de vista de Mészáros a respeito da crise hodierna do capital.

Por esse prisma, a obra em foco assume o propósito maior de reiterar o trabalho como complexo fundante do ser social, para, então, aferir o lugar da arte e da educação, na condição de complexos fundados, no projeto emancipatório do gênero humano, quanto mais, diante do aprofundamento da barbárie social operado pelo capital no quadro de sua crise atual.

Nesse escopo, a coletânea exhibe, centralmente, produções de pesquisadores do IMO, abrigando, ao lado destas, contribuições importantes de estudiosos vinculados a outros espaços investigativos.

Susana Jimenez

Patrocínio:



Apoio:



Produção e Realização:

