

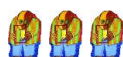
Ontologia crítica, estética e ética: um excerto

Ronaldo Rosas Reis¹

Semelhantes às máquinas a vapor, os homens arregimentados para o trabalho produzem-se todos da mesma forma, nada têm de individual. O homem-instrumento é uma espécie de zero social, cujo maior número possível jamais poderá compor uma soma se não for precedido de cifras (Balzac, [1839] 2009, pp. 38-39).

Da civilização nos refastelamos no pior (Oswald de Andrade, “Civilização e dinheiro”, 1949).

A invenção do sentido de humanidade na perspectiva histórica e dialética da ontologia crítica foi o fio condutor da nossa breve participação na disciplina Tópicos Especiais do Programa de Pós-Graduação em Educação no segundo semestre de 2014. O objetivo principal da proposta era, a partir daquela perspectiva, expor ao grupo de doutorandos e mestrandos da linha de pesquisa Filosofia, Estética e Sociedade, alguns dos fundamentos do *princípio formador* do trabalho artístico. Nesse sentido, a exposição se desenvolveu tendo como objetivo específico debater a dimensão formadora do trabalho de arte, considerando a positividade e a negatividade enquanto forma histórica de produção social. Não é por outro motivo que, longe de pretender ir além de um registro sintético do que foi apresentado em sala de aula com o título de *ontologia crítica e estética*, o presente texto vem a ser um excerto das ideias sobre o tema que vimos desenvolvendo há bastante tempo.



No curso da evolução das espécies coube à nossa própria espécie o atributo acidental da razão, cuja característica é projetar na mente, a partir do reflexo dos objetos apreendidos pelos sentidos, a imagem de um artefato antes de transformá-lo em realidade. Segue-se daí que tal capacidade de *projetar artefatos* mediante o trabalho e o aprendizado e aperfeiçoamento contínuo dessa capacidade é o que nos distingue da natureza e, concomitantemente, o que nos inventa como seres humanos. Sobre isso Marx (2004a) desenvolveu a ideia de que apesar de a abelha construir uma colmeia magistralmente, ela estaria longe de ser melhor construtora do que o pior arquiteto. A mesma coisa ele diria a propósito da excelência da teia de uma aranha e do apenas razoável tapete de um tecelão. Em suma, o que Marx ressalta é que pelo trabalho o homem se *autoproduz*, já o animal não produz sua existência, mas apenas a conserva

¹ Doutor em Comunicação e Cultura (UFRJ). Professor da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense.

agindo instintivamente. Com base nesses exemplos singelos, porém eficazes, Marx evidencia o *trabalho* como essencial para compreendermos o que somos e, sobre isso, Dermeval Saviani (2006) nos ajuda a compreender que

[...] a essência do homem é o trabalho. A essência humana não é, então, dada ao homem; não é uma dádiva divina ou natural; não é algo que precede a existência do homem. Ao contrário, a essência humana é produzida pelos próprios homens. O que o homem é, é-o pelo trabalho. A essência do homem é um feito humano. É um trabalho que se desenvolve, se aprofunda e se complexifica ao longo do tempo: é um processo histórico.

Sem embargo, ao transformar o que era somente um reflexo da realidade na sua mente num artefato efetivo – por exemplo, a imagem de uma pedra numa machadinha –, o indivíduo realiza um trabalho criador no qual a pedra é *antropomorfizada*, ou seja, ela assume a *forma humana*. Ocorre aí o processo mediador no qual o trabalho criador caracterizado pelo agir-pensar-aprender do indivíduo sobre o meio natural inventa, por assim dizer, a sua humanidade e, no sentido dialeticamente inverso, inaugura a humanização da natureza. Mais uma vez, recorrendo a Saviani, é factível pensarmos que não sendo garantida pela natureza, a existência humana

[...] não é uma dádiva natural, mas tem que ser produzida pelos próprios homens, sendo, pois, um produto do trabalho, isto significa que o homem não nasce homem. Ele se forma homem. Ele não nasce sabendo produzir-se como homem. Ele necessita aprender a ser homem, precisa aprender a produzir sua própria existência. Portanto, a produção do homem é, ao mesmo tempo, a formação do homem, isto é, um processo educativo. A origem da educação coincide, então, com a origem do homem mesmo.

Se até aqui identificamos e reconhecemos ontologicamente o *princípio formador* do trabalho, cabe ainda observar quais são as características do “corpo trabalhador” (Eagleton, 1993, p. 149) e qual tem sido o seu papel na história do *homem que trabalha*. Para esclarecermos a importância disso em nosso estudo, tomemos de Marx (2004) duas sentenças complementares bastante citadas e igualmente conhecidas

O homem se apropria de sua essência unilateral de uma maneira unilateral, portanto como um homem total. Cada uma das suas relações humanas com o mundo, ver, ouvir, cheirar, degustar, sentir, pensar, intuir, perceber, querer, ser ativo, amar, enfim todos os órgãos da sua individualidade, assim como os órgãos que são imediatamente em sua forma como órgão comunitários são no seu comportamento objetivo ou no seu comportamento com o objeto a apropriação da efetividade humana (idem, p. 108);

O primeiro objeto do homem – o próprio homem – é natureza, sensibilidade, e as forças essenciais humanas sensíveis particulares; tal como encontram apenas em objetos naturais sua efetivação objetiva, [essas forças essenciais humanas] podem encontrar apenas na ciência do ser natural o seu conhecimento em si (id, p. 112)

Sendo esta a essência da realidade mesma do *corpo trabalhador*, adiante podemos concluir que os objetos antropomorfizados pelo homem, isto é, desde a rudimentar machadinha paleolítica até os sofisticados robôs e drones dos dias atuais, nada mais são do que extensões (ou próteses) desse corpo. Por outro lado, na medida em que, no curso da história da humanidade, os artefatos criados são acumulados ao ponto de comporem um extraordinário conjunto de objetos portadores de variados códigos comunicativos e expressivos sobre suas funções e usos, somos levados a reconhecer e problematizar a natureza e a trajetória desses códigos no contexto das relações sociais de produção da vida. Trata-se, nesse sentido, de examinar a fundamental importância da *linguagem* na história do *homem que trabalha*.

Como os demais artefatos criados e aperfeiçoados historicamente pelo homem, a linguagem também é uma extensão do corpo trabalhador e, nessa medida, ela tem sido objeto de uma criação contínua e permanente. Sendo originariamente um instrumento que tanto serve para enfrentar e dominar o meio natural como para ligar os indivíduos da espécie humana, a linguagem é o que distancia a nossa espécie das demais espécies vivas. Desde a forma primitiva mimética², passando pela evolução de todas as formas específicas da arte, até a forma elaborada da prosa cotidiana atual, a linguagem se mantém dialeticamente relacionada com a experiência da criação e utilização dos artefatos, estando, portanto, associada ao trabalho. Como observa Fischer (1983, p. 36) “o homem criou palavras articuladas e diferenciadas não só por ser capaz de dor, alegria e surpresa, mas por ser capaz de trabalhar, por ser uma criatura que trabalha”, sendo justamente essa associação com o trabalho, com o corpo do *homem que trabalha* que torna a linguagem a ferramenta mais suscetível à alienação da sensibilidade. Isso quer dizer que quando a linguagem se encontra enfraquecida da sua potencialidade comunicativa e expressiva, é um sinal de que a criatividade humana perdeu espaço para os instintos primitivos, um sinal de desumanização do homem, de proximidade e semelhança com as espécies das quais ele havia se distanciado.

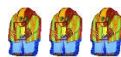
Ora, se é certo que a percepção sensível é constitutiva da *práxis*, não menos verdadeira é a ideia de que a propriedade privada é, como nota Eagleton (1993), a expressão sensível da alienação do homem em relação ao seu próprio corpo. De fato, de um lado, porque, sob esse regime, o que ele produz não lhe pertence, de outro lado porque o seu trabalho criador é apreendido como uma mercadoria qualquer, isto é, como os demais artefatos por ele produzido. Sob o regime da propriedade privada, o homem se encontra diante do paradoxo no qual a sua sensibilidade estética é reduzida ao instinto primitivo de atender às necessidades, dado que não reconhece mais o que criou nem tampouco a sua própria capacidade de criar. Por outro lado, a pretexto de confortar esse homem alienado, a ideologia dominante o estimula a acumular dinheiro para comprar as coisas que se encontram fora da sua capacidade de realização. Em outras palavras, sob o regime da propriedade privada e da mercadoria, o homem tem os seus sentidos aviltados passando a consumir de forma mecânica tudo aquilo que antes era feito com prazer. Permito-me um breve parêntese para resenhar alguns aspectos disso.

² Por exemplo, o gesto imitando a forma e o movimento das coisas, o choro, o lamento, o grito da dor, do medo, da alegria, da coragem, da raiva, da tristeza, da paixão, o assovio etc.

Não são poucos os exemplos hodiernos da oferta do crédito fácil seduzindo a população trabalhadora mediante intensas campanhas publicitárias com apelos de mobilidade social. Nelas o lazer e o ócio são metamorfoseados em algo produtivo, transformando gestos simples, como cozinhar com e para a família e os amigos numa atividade prescrita disputada em receitas, livros, cursos etc. Exemplo disso tem sido a *gourmetização* gastronômica veiculada pela extensa cadeia de midiática, incluindo meios impressos, TV, rádio, cinema e, principalmente, a Internet com suas redes sociais, na qual drinks e refeições são elaborados não mais para serem simplesmente sentidos pelo paladar, mas, tão somente para comercializarem uma extraordinária quantidade de produtos, restaurantes e serviços de profissionais da cozinha. Da mesma forma o que deveria ser o prazer de caminhar, de correr, de fazer esportes sem compromisso, se torna uma atividade carregada de significados publicitários cujo alvo são os aspirantes a maratonistas, e, conforme escrevi em outra oportunidade,

[...] na esfera cultural propriamente falando as produções teatrais, o cinema, as artes plásticas, salvo as exceções de praxe, convergem para o mercado concorrendo com os subprodutos televisivos produzidos pela indústria cultural de massa. Em todas essas circunstâncias a dimensão criativa da atividade humana é simplesmente elidida ou travestida pelo consumo conspícuo de algo fadado à obsolescência. No sentido contrariamente dialético dessa sedução se encontram aqueles que praticarão o terrorismo privado e de estado contra a classe trabalhadora: banqueiros usurários, rentistas, empresários, agentes públicos no controle das economias do estado etc. (Reis, 2014, pp. 14-15).

Fechando o parêntese e concluindo essa parte da exposição, recorro mais uma vez à mordacidade com que Terry Eagleton (1993) analisa o adiantado estado de alienação atual; para ele, à medida que o homem cada vez mais se distancia do corpo próprio um *álter ego* seu toma a forma de um *corpo zumbi*.



Desde que há mais de três séculos o modo de pensar e agir burguês se disseminou por todo o mundo ocidental e, nesse tempo, em duzentos anos sua ideologia alcançou o *status* dominante na sociedade como um todo, um dilema ético se colocou para toda a humanidade na forma de um desafio. Isto é, se o indivíduo burguês é um ser eticamente irresolvido, será ele capaz de superar as suas contradições? Como escreve Konder (2000), na sociedade burguesa os homens precisam

[...] cultivar relações verdadeiras para superar a solidão, mas também precisam manipular as pessoas para alcançar objetivos que a ideologia dominante define como essenciais: *vencer na vida*. Comovem-se com a recomendação cristã *ame ao próximo como a ti mesmo*, mas também se sensibilizam com a chamada *lei do Gérson*, que manda *levar vantagem* sempre, em tudo. Querem ser bons, no entanto precisam aprender a ser maus. Querem ser solidários, mas não

conseguem deixar de ser egoístas. Um certo calculismo se infiltra, gélido, até mesmo na cálida intimidade dos afetos. Virtudes e vícios se misturam, qualidades e defeitos se confundem. Inteligência e esperteza se transformam em malandragem e matreirice. Generosidade vira burrice (p. 29).

Os equívocos se acumulam, e apesar de eles nos mostrarem reiteradamente a decadente “solidão ontológica peculiar do nosso tempo” – conforme nota Lukács (1969, p. 34) –, o que nos é dado a observar é, em proporção cada vez mais acentuada, o enraizamento do sujeito numa cultura descompromissada com a Razão. Trata-se de uma cultura na qual sobressai a separação radical entre o artífice e o artefato criado, como se este último fosse opaco à fruição solidária da imaginação, algo intangível pelos sentidos do indivíduo, restando a ele apenas a opção mórbida do consumo conspícuo. Para Fredric Jameson (1996), nesse modelo de cultura na qual o indivíduo se sente liberado para criar/fruir e, concomitantemente, é impedido de imaginar/fruir, o estranhamento do sujeito no mundo alcança a dimensão de uma esquizoidia, alimentando os sintomas mórbidos da condição pós-moderna: a decadência e a barbárie.

Nesse contexto sempre cabe a dúvida se ainda há espaço para a arte ocupar na vida do indivíduo e na vida social, se restaria a ela um papel de destaque como logrou alcançar em diferentes momentos da humanização da nossa espécie e do processo civilizatório, se, enfim, a arte continua a proporcionar aos seres humanos um conhecimento sensível precioso, insubstituível, da condição humana (Lukács *apud* Konder, 2000). Se, por um lado, penso que seria demasiadamente presunçoso de minha parte tentar oferecer uma resposta pronta para um assunto tão rico e complexo como esse, por outro lado, acredito que talvez seja possível, decerto necessário, arriscar uma breve reflexão sobre a arte frente à dualidade *mercadoria-fruição desinteressada*³.

A história social da arte é pródiga em exemplos da luta de artistas para tornar a arte contemporânea de sua própria época. A idiosincrasia de Platão em face da *verdade inspirada* dos artistas do seu tempo não os impediria de se aproximarem de Aristóteles e, por conseguinte, de participarem ativamente da construção do sentido ético e do destino estético da polis. No Renascimento as obras de artistas como El Greco e Michelangelo apreendiam de forma realista o sentido das mudanças éticas e estéticas em curso nas relações sociais da época, e, nesse sentido, redefiniam o modelo clássico naturalista, com a mesma intensidade; no século XIX, assim também o fizeram artistas como Daumier e Coubert, nas artes plásticas, e Balzac, Dostoiévski e Machado de Assis, na literatura, dentre muitos mais nessas e em outras atividades artísticas. Já no século XX, a primeira leva de grandes artistas criadores de um padrão estético correspondente ao espírito revolucionário das transformações políticas e sociais em curso, tomaria a forma de movimentos vanguardistas. Os *ismos* – cubismo, abstracionismo, surrealismo, neoplasticismo, construtivismo etc. –, em torno dos quais organizavam-se artistas plásticos como Picasso, Mondrian, Kandinsky e Malevitch, músicos e poetas como Stravinsky e Maiakovski, além de cineastas como Chaplin, Buñel, Vertov e Eisenstein,

³ Em outros termos a dualidade expressa a problemática do *valor de troca-valor de uso* no processo de apreensão da arte pela sociedade.

dentre muitos outros, enfrentaram a contradição de querer dotar o homem de um *novo* aparelho teórico-sensorial ao mesmo tempo em que buscavam serem aceitos pela maioria dos seus conterrâneos conservadores (Argan, 1993). Tomadas em conjunto, as obras vanguardistas produzidas no curto período de pouco mais de três décadas, dariam a dimensão moderna do desafio de, parafraseando Marx (2011), a arte *guardar alguma relação com o desenvolvimento geral da sociedade*.

É verdade que a importância de toda essa questão sobre a arte ser ou não *contemporânea de si mesma* está relacionada, subjetivamente, com o desejo de reconhecimento e legitimidade pública por parte do artista. Porém, não é menos verdadeiro que as consequências disso resultam, objetivamente, da desigualdade entre o desenvolvimento da produção material e o desenvolvimento artístico (Marx, 2011). Assim, se é perfeitamente admissível que o artista busque criar algo *novo* para que seja apreendido e reconhecido publicamente pela evolução da linguagem e o progresso da arte, por outro lado, no sistema geral de circulação de mercadorias (produção, divulgação, comercialização, etc.) o valor de uso do *novo* artístico tende a um esmaecimento gradativo, posto que é banalizado e, por conseguinte, sem força para uma fruição estética desinteressada. Abro um parêntese para periodizar criticamente esse axioma.

A partir do fim da Segunda Grande Guerra Mundial, em 1945, a produção de artefatos e serviços culturais tomou, progressivamente, a forma semelhante de uma cadeia produtiva fordista. Nas últimas três décadas, entre fins dos anos de 1970 e início dos de 1980 ela se tornaria global. Composta dos mais variados segmentos artísticos, essa cadeia faria circular artefatos condicionados à ideia do *novo* artístico, colando no termo a qualidade de orientadora dos mais diversos modismos consumistas. Ressignificada a partir dos anos 1980 e 1990, a ideia de novo assumiria a condição de um tólos estético a ser alcançado pelo consumidor. Por seu turno o artista se veria estranhado da sua relação imediata com o objeto que ele próprio criou, isto é, a obra de arte, o que o levaria a concorrer num mercado selvagem, abstrato, contribuindo para a banalização dos estilos e, no limite, para a própria *morte da arte*. Para Jameson (1996), a banalização dos estilos e a conseqüente *morte da arte* deve ser examinada à luz das mudanças estruturais ocorridas na esfera cultural, as quais dão conta de uma extraordinária expansão do mercado de produtos culturais verificada nas últimas seis décadas.

Concluindo o parêntese, na medida em que a circulação da mercadoria se globaliza, crescem as chances da sociedade de se relacionar com a arte como mercadoria, atribuindo a ela tão somente uma dimensão patrimonial. A existência de verdadeiras indústrias e serviços empenhados no planejamento da imagem das mercadorias (pinturas, instalações, livros, CDs, etc.) de forma a incluí-las em suas estratégias de venda dos espaços e ou centros culturais, museus, parques de diversões temáticos A supervalorização da imagem das mercadorias acaba por transformar o próprio homem em mercadoria ao passo que ele se reifica. Um forte processo de coisificação do homem e estetização da mercadoria impõem ao processo de globalização, portanto, uma “cultura do consumo”, na qual a produção de mercadorias molda a nossa vida cotidiana, levando-nos a buscar permanentemente o *novo*, tornando tudo descartável e, no limite do processo, corrompendo os vínculos sociais (Muller, 2003).



Se os comentários feitos ao longo desse fragmento reforçam a ideia de uma decadência avassaladora da arte em geral nos tempos atuais, resta saber se existe alguma margem para imaginarmos a humanidade resgatando a arte do labirinto em que foi encerrada. Nos termos de uma sociedade obcecada por mercadoria, a pergunta que se impõe é como a arte pode fazer isso sem se deixar contaminar pelo sistema?

Decerto que não há uma resposta fácil para essa questão. Trata-se, é evidente, de encarar tudo isso como uma luta contínua, reconhecendo ser igualmente necessário e urgente o debate programático acerca da experiência estética, entendendo esta como uma tensão limítrofe entre a realidade vivida e a vida social. Penso que um primeiro grande passo nesse sentido deve ser dado nas escolas e universidades do país, combatendo as concepções correntes de uma educação estética da sociedade voltada para o que é meramente ilustrativo, descritivo, desencarnado da história. Nesse sentido torna-se fundamental o reconhecimento e a valorização da arte cujas visões políticas, ideologias, formas de linguagem e estilo que escapam ao escopo teleológico do sistema de circulação da mercadoria e ao senso estético comum dominante na indústria cultural. Talvez, dessa forma, possamos aspirar concretamente àquilo que David Harvey (2006) denomina de *espaços de esperança*.

Referências

ANDRADE, O. *Obras completas*. Estética e política. São Paulo: Editora Globo, 1991.

BALZAC, H. *Tratados da vida moderna*. São Paulo: Estação da Liberdade, 2009,

DUAYER, J.; REIS, R. R. Cinema e Arquitetura no Ambiente Cultural Pós-Moderno. In *Anales de Jornada Internacional de Teoría Crítica y Marxismo Occidental*. Rosario/Buenos Aires: Universidad Nacional de Rosario/ Ediciones Herramienta, 2013.

EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

HARVEY, D. *Espaços de esperança*. São Paulo: Loyolla, 2006.

JAMESON, F. *Pós-modernismo*. A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

KONDER, L. *Os sofrimentos do homem burguês*. São Paulo: Senac, 2000.

LUKÁCS, G. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada, 1969.

MARX, K. *O capital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004a.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004b.

_____. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo, 2011. Tradução: Mário Duayer.

MULLER, A. S. *Cinco estudos sobre trabalho, arte e educação*. Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense/Faculdade de Educação. Monografia de conclusão de curso, 2003.

REIS, R. R. *Trabalho de arte e ideologia da estética*. São Paulo: Intermeios, 2014.

SAVIANI, D. Trabalho e educação: fundamentos ontológicos e históricos. In *Anais da 29ª Reunião da ANPEd*. Caxambu, MG/RJ: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 2006.